民谣流域

流行音乐的流派和演变之一

李皖　史文华　著

中國社會科學出

民谣流域

FOLK SONG FIELD

流行音乐的流派和演变之一

李皖 史文华●著

中国社会科学出版社

（京）新登字 030 号

图书在版编目（CIP）数据

民谣流域：流行音乐的流派和演变之一/李皖，史文华著．—北京：中国社会科学出版社，1998.5

ISBN 7-5004-2229-6

Ⅰ．民…　Ⅱ．①李…　②史…　Ⅲ．民间音乐-研究　Ⅳ．J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 03843 号

中国社会科学出版社出版发行

（北京鼓楼西大街甲 158 号　邮编：100720）

民族印刷厂印刷　新华书店经销

1998 年 5 月第 1 版　1998 年 5 月第 1 次印刷

开本：850×1168 毫米 1/32　印张：7.875　插页：2

字数：190 千字　印数：1—10000 册

定价：13.00 元

前　言

流行音乐起源于民歌。现在的流行音乐，依然是民歌——工业时代的民歌。经过两个世纪的变迁，瓦特的蒸汽机载着历史飞驰，人们不再站在邻居的屋檐之下，不再站在寂静的田野里，不再行于天地间走在大地上，面对高山、深谷和白云，用喉管涌出他们心里的激流。转眼之间，他们的周围已是一片钢筋水泥的森林，是机器、人群和汽车的噪音，是一层层点式线式格子式的居室，把人类的子民堆积到一处，正像超大规模集成电路将晶体管堆积到一处一样。人们丧失了天地，同时也丧失了自然放歌的力量。他们在狭窄的空间里生存，他们的喉咙变得细小，他们的歌声不再被天地听见，连接声音的也不再是广阔的空气，不再是虔诚的口和敏感的耳朵。正像这个世界有很多很多的电很多很多的制品很多很多的加工一样，歌声变成了电波，歌声变成了制品，歌声进入了我们人人都有的机器，歌声在钢筋水泥的森林中恰如它应该具有的样子——符合这城市整体的样子——在工业中一首首产生，又在工业中一首首流传。

歌最早就是语言。由于情绪的激动，由于内心的颤抖，声调和节奏扭曲了、升华了，于是变成了歌。歌是语言的激情形式，语言是歌的家，也是音乐的家。西方音乐能够从记谱中辨认的最早传统——格里戈利圣咏，它的节奏是不可计量的，速度也是随意的，就如同说话一样，节奏跟随着歌词的自然重音而渐次发生；旋律则是由两个、三个或四个音构成的短小片断串织而成，音域一

般不超过八度。在中国，有多少地方方言就有多少地方戏。地方戏的旋律，正是地方语调的扩展，一切一如英美民谣是对英语语调的扩展一样。中国音乐的特色音阶是五音，中国大部分地区的语言是五个声调。我不知道这里面是不是存在着一种必然。

这些自然形成的旋律、节奏、音乐传统，慢慢流传下来，慢慢有一些定型，慢慢又随着周遭世界变化，而有了一些转变，有了一些延续和发展。民歌是一个核心，它这样发展着，进入了学院音乐，进入了流行歌曲，迤逦着，改换着。

《民谣流域》这本书，便寄托着我们这样的期望——虽然它刚刚开始，还仅仅只是个雏形，在它的前面还有很多路要走——正因为这个原因，我们给它取了个副题，叫做“之一”。我们期望用这“之一”，同将来待写的文字一起，整体地看待流行音乐的整体运动形态及基本精神，它的历时性、共时性，它的不断的变和长久的不变。把握了它，我们或许就能看到一条清晰的、不间断的音乐延绵和变化的轨迹，而不被划地为牢地限制在几个无法往来的狭窄空间里坐井观天。我们认为，流行音乐确实有一个恒在的内核，我们期望揭示这个内核，最起码应该为揭示这个内核提供若干线索。写“起源和演变”，就是为了有一天能简单清楚地描述这整个一部人类的歌唱史。

由于能力有限，这种期望有时成了一厢情愿。有时因为接近不了核心，我们只能理一个大致的脉络，分几个堆儿，划几个大致的分野，而将同一类音乐归集一处。在音乐历史的历史中，起初可能是区域音乐的研究，然后可能是民间音乐在现代的转型；确实，人类历史的世界化进程，正使这些过去远隔千里的音乐以最快的速度集结和融合起来。最后的结局，将是一部整体音乐史的诞生。我们深信它的存在，虽然至今整个人类也还没有一星半点的整体音乐史研究贡献出来。而我们所谓的音乐的恒变轨迹，将不光是一部民间音乐的世界史，也不光是一部学院音乐的古今通史——像很多现在的音乐史所呈现的那样，我们所奢望的，是一

部完整的声音艺术的历史，它内在的恒久的变与不变。就像千万条河流涌向大海，它们不是互不相干的流动，也不是无序的流动，因为大海，一切都有了方向，有了秩序。我们认为，音乐的运动，也是一个整体的运动。

但这本书并未呈现。它的卑微，甚至不能叫添砖加瓦。我们所做的，依然和整体音乐史并无关联。那是一个过于遥远的目标，并不是我辈之天生残缺者所能担负的。之所以写在这里，不是炫耀，也不是自我标榜，而是一个备忘，一个辽远的呼唤。

李　皖

1997年5月18日

目　录

民谣总论

关于民歌（folk song），辞书上多有解。在传统音乐辞典，如上海音乐出版社出版的《外国音乐辞典》中，民谣的解释是这样的：

folk song，民歌，指作者不详，以口耳相传方式在社团中保存下来的歌曲。用这种方式流传下来的一些歌曲的作曲者是已知的，更多的已收在出版的歌本中，还有更多歌曲的原作者是推测的。口头流传的价值在于它往往保存了可能被遗忘的音乐语言，不受后世时尚变化的影响。另一方面，口头流传容易使歌词和曲调产生讹误，事实常是这样。相当数量的民歌采用古老的调式，这证明了它们的源远流长，也说明中世纪农民模仿在教堂中听到的素歌旋律的风格。歌唱者收集到的旋律的不规则节奏，不一定说明古代有节奏自由的传统；也可能是（许多情况下实际就是这样）在歌唱正规节奏的曲调时习惯于疏忽大意的结果，这种粗心大意在唱没有伴奏的歌曲时是完全可以理解的。考证任何民歌的产生是件难事；有把握地确定早于初次出现在手稿或印刷品上的产生日期是肯定不可能的。一首民歌得以留存下来，说明它曾一度流行，尽管现在也许只有几个人记住它，或者只是由于收集者的笔记本才免于绝迹。的确，目前流行的绝大多数西方民歌，显示了创作音乐的影响，这可能是经过了一个潜移默化的过程。民歌经常被用于严肃音乐中，或用作变奏曲的主题。直到19世纪，民歌的应用才被看作是民族主义的感情；在俄罗斯、波希米亚、挪威及其

他地方，作曲家们不仅应用民歌，而且模仿它的风格。对民歌的新兴趣导致大多数欧洲国家试图系统地收集民歌。在英国，1898年创建了民歌协会，塞西尔·夏普在本世纪的最初20年间广泛地进行收集工作，不仅在英国，也在美国的阿巴拉契亚山区，那里许多古老的英国歌曲和叙事曲在愚昧的、与世隔绝的移民区中保存着。在爱尔兰和赫布里底群岛，民歌收集工作也相当活跃。长时期以来，民歌研究已发展到对全世界各社团民歌的探索，形成民族音乐学的独立学科。一些作曲家不仅热衷于应用和模仿民歌，而且对收集民歌尤感兴趣，他们之中有匈牙利的巴托克和英国的沃恩·威廉斯。有关民歌的浩瀚书目参见《格罗夫音乐与音乐家辞典》和《牛津音乐史》。

这段短短的文字展示了民歌所占有的广大时间和空间。即使只是轻轻碰一下民歌，也不得不触及到辗转千年的绵延流转和世事沧桑。而把这段文字的每一个关节若略加以解说，就将是一部卷轶浩繁的歌曲史。有几点是值得质疑的。关于民歌的模仿，事实上肯定是，但却不会是民谣的全部情况。民谣的核心层里，肯定还包容有原始的、由于激情的力量脱口而出的民间的歌吟。民歌节奏的不规整，与其说是粗心大意的结果，不如说是遵循



鲍勃·迪伦

了心灵的自然流动使然，自然的歌唱是无所谓严格的拍子的，一切，最后都不过是一颗心的问题，而心不是机器。这是宫廷的音乐家有时不能想象的。

更深一步说，由于学院音乐的霸权，这段解说文字在因果关系的认知上发生了倒置。短短才几个世纪的正统音乐，怎么可能是民歌的源头呢？在音乐的发生史上，肯定是先有野民的歌唱，然后才有音乐正史的发展。民歌是音乐的源头，纯化和提炼产生了专业音乐，此后，二者便在相互影响、相互缠绕中发展。古典音乐中的民族主义，是一种让音乐——人的情感——重新回到人的努力。这时这些创作者发现，经学院的过分发展后，古典音乐与具体的人、现实的人——首先是一个地理滋养、传统熏染、现实生息的民族——脱离了。

民歌中的相当部分都是找不到作者的，这同样说明了它的久远，并且还有这样一个情形：在音乐还没有学院化、还跟广大人民的生活紧紧联系在一起时，民歌虽然是由某一个人创作的，但并不由个人占有，作者不是作曲家，而是人民中的一员，歌曲一经流传便被看作是全体居民的共同的，可被大家自由使用，由每一个人任意地加以改变和装饰。由于作曲者并不把他的名字和他的作品联系在一起，他的创作就不受约束地成为人民的财富；它并不是记在谱子里，而是依靠口述世代相传。

是的，民谣就是民歌。由于流行音乐是从英美滋生、发展和传播的，因此在欣赏和创作流行音乐时，谈到民谣这种类型，我们往往特指欧美的民谣，其他地区的民谣则被摒在其外，而另给一个范畴，叫作世界音乐。这种区别处理，也是欧美文化中心论的顽症使然。

流行音乐史上最伟大的巨人鲍勃·迪伦，曾在1962年专门到英国学习传统的民谣。事后，迪伦进入了他个人历史上最灿烂的时期。迪伦感到，民谣音乐带给人的亲切感，是任何别的音乐形式都无法达到的。这句概括，正切中了民谣音乐最深刻的精髓。

在中国的历史上，明清时代曾出现过搜集整理俚俗文化的热潮。而中国二千多年的诗歌史，也是从一部“半民间”歌集——《诗经》——开始的。冯梦龙在其编《山歌》序中有两句话：“有假诗文，无假山歌，则以山歌不与诗文争名，故不屑假。”山歌发乎真情，无文人追求，这刚好可与民谣相佐证，揭示了民间文化的真善美所在。

让我们简单地回顾一下狭义的民谣——欧美民谣，也是流行音乐中民谣传统的发展轨迹。

大约在19世纪，最先于欧洲出现了取材或模仿本洲民间音乐进行创作的学院音乐家，对民间音乐作系统的分析整理亦从这群人开始。随着不久后唱片留声机的发明和普及，城市民众又开始感受古旧的民间音乐了，并深深地为这些亲切的乐音感动和着迷。也许，它还撩起了这些离开土地不久的人们遥远的回忆和感叹吧。随着这项工作的深入，学者和唱片商被人们的需求推向到更民间的地方，去发掘那些传统保存较好的文化，同时寻找和发掘乡土歌手来录音。如果称那些早于这个世纪的无名歌手为民歌手，那么这些第一批进入唱片的歌手，我们不妨称之为民谣歌手。

在这个过程中，一批歌手逐渐背负起大众的情感，他们不单只是传唱和录制从祖辈那里学来的传统民歌了，也开始以这些民歌为营养创作新的歌曲。人们依旧称其为民谣歌手，然而民谣一词已经带有现代意义。由于民谣的繁荣与传播得益于唱片工业，而整个唱片工业的重心在美国和英国，工业对文化、西方经济对东方经济、帝国文化对第三世界文化的霸权，使民谣一词放弃原有的广泛包容性，不单放弃艺术形式上的多样性，也放弃传统民歌的多民族性。由此，民谣被狭窄地限定在欧美这片土地上，尤指英伦、美利坚，其他地区的民间音乐被视为世界音乐（world music），甚至土生土长的美洲印地安人的音乐，也被理所当然地归为后者。

对于仅有数百年历史的美国，那“传统的民歌”从何而来？不

同于其他国家和地区，美国没有清晰的文化整体，也没有简明的美国集体文化或民间音乐。所谓“美国的”这个概念，在于多种文化融合及其演变的特殊性。若以地区、社会状况以及文化社团来源为基础划分，可以设立两元主体来分析：欧裔传统和非裔传统。至少三个世纪以来，美国音乐的主流起始于欧洲，特别是来源于英伦三岛；重要的影响因素则是非洲传统，而北美印地安人的传统印记则几乎全部被粉碎和抹去。政治、经济活动对印地安人的孤立，贯穿了整个美国历史，造成印地安文化始终游离于美国民间流行文化之外，甚而近乎失传。西班牙民间音乐从1500年代就在南方诸州留下印记，同时其他较小民族的原传统，也因后裔族群的传承，按地域相对集中、各成一体。法国移民基于法国叙事曲（ballads）和欧陆舞曲发展而成的卡郡音乐（cajun），集中于路易斯安那的卡罗尔和卡郡地区；捷克与德国式管乐队和波兰风味的小乐团，早在19世纪中叶即成为得克萨斯文化特征的一部分；自本世纪初，大量东欧、意大利、俄罗斯、中国和拉丁美洲的移民，也以本民族文化撞击出特有的都市民间音乐文化，并在纽约、芝加哥、洛杉矶、费城形成中心。然而，只有欧、非间音乐的融合，才真正构成了美国民间音乐发展的主体。

美国民谣可说是较纯粹地延续欧洲传统的产物。而欧洲方面的影响，又主要地来源于英格兰的民歌。它以分节歌曲（各节歌词唱同一旋律的歌曲）为结构骨架。基于二至五行文字单个主题的反复吟诵，来源于古诗歌特别是叙事诗，并有在音程中使用适合全音阶系统的倾向；如果再辅以和弦，就是道道地地的欧洲古典音乐。它的旋律放在相对固定的韵律模式中，4/4、3/4或者6/8拍，并一致趋向朗诵音。围绕着英国民谣这个主干，欧陆民谣纷繁加入，构成美国民谣无比丰富的营养。欧陆民谣传统大致与英伦之状况相似，均较好地保留了源自中世纪的音乐，其中最完备的部分当属那些历经千年的宗教赞美诗歌。随着大量移民涌入新大陆，北美这片土地迅速成为原本不同地貌下生成并囿于不同

地域的同源音乐（基督教统治下的宗教赞美诗歌）相互杂糅、融合的试验田，原本分散的、独立发展的各类乐器、乐曲，都由此被改进成美国民谣的传统：风琴、提琴、钢琴、吉他、斑鸠琴……几乎所有欧洲乐器的再组合，都构成新的民谣乐种诞生的契机。

早期盎格鲁后裔在美洲发展起的较早一支民间音乐是山地民歌（hillbilly），山地民歌继承了英国的宗教赞美诗、叙事民谣，舞蹈曲调及其乐器演奏技法，同样它也运用非洲后裔美国人的圣歌和布鲁斯元素。从英格兰、苏格兰、爱尔兰移民中延续而来的舞蹈曲调概有：快步舞、苏格兰双人舞、广场集体舞、木屐舞等。20世纪初期，美洲大地上的民间弦乐队往往由提琴手、贝司手、吉他手组成，有时加上斑鸠琴手，演唱方式已经加入不少黑人圣歌（spirituals）和黑人布鲁斯印记，曲目多改编自欧洲民歌和传统赞美诗。山地民歌及其前身——白人乡村布鲁斯，不断演变形成不同种类的艺术形式，如蓝草音乐（bluegrass）、乡村音乐（country），以及后来成为民谣主体的城市民谣（urban folk）。除了这些顽固保持民谣类型的种类，山地民歌还发散为一些更变形的形式，如50年代猫王等出现，白人在山地民歌基础上创造出最早一种摇滚形式——山地摇滚（rockabilly）。山地摇滚实际上是将山地民歌配上黑人城市布鲁斯强硬节奏的一种形式，其最早的开拓者是伟大的乡村民歌手汉克·威廉姆斯，他在20世纪四五十年代写出了一系列伤感而又激荡的悲情小调。

唱片工业的形成阶段是传统民谣向现代民谣发展的过渡时期，从这一时期开始，有据可查的第一批民谣歌手在这中间出现了。这一批歌手，在黑人中以“铅肚”、布朗尼·马吉、桑尼·特里这些游历四方的底层歌手为代表，在白人中则有伍迪·加思里、皮特·西格和织工乐队等启蒙者，这二位巨人继承了古老的民谣曲式，同时加入自己对社会的批判，这构成了日后几乎所有民谣歌词创作的方向，使民谣逐渐成为知识分子的音乐，成为文化运动的重要载体。说起这时期白人民谣中的伟大代表，还不能漏提

了前面提到的汉克·威廉姆斯，他与政治丝毫无关，而以表达痛苦、尝试不同类型的乡土民间音乐风格著称。山地民歌、山地摇滚、乡村音乐、摇与滚音乐的发生，都与威廉姆斯有撕扯不开的联系。民歌过渡时期终止于50年代末期，此时出现大量民谣乐队如金斯顿三重唱、车匪路霸、石灰石、四兄弟演唱组等，他们在商业上赢得了巨大成功；随之，民谣进入城市化，涌现出一个又一个民谣类型的乐队。鲍勃·迪伦的出现是城市民谣成熟的标志，与之同时，还出现了菲尔·奥奇斯、卡洛林·哈斯特、琼·贝兹、西蒙和加芬克尔等一批深受伍迪·加思里影响的民谣歌手。

从60年代到90年代，美国民谣大致经历了这样几个阶段：

民谣时期，代表人物为琼·贝兹和鲍勃·迪伦，歌风淳朴、清新，吹拂了美国60年代的第一个五年。

民谣摇滚，鼎盛期为1965－1970年。主要代表有鲍勃·迪伦、道格拉斯爵士六重奏、飞鸟、CS. N. Y。

迷幻摇滚，主要活动于60年代。主要代表为感恩而死、水银邮政部、年轻的血、布鲁斯马固。与之相对应，英国也出现不少迷幻摇滚队伍，如冬青、平克·弗洛伊德、西德·巴瑞特、好极了、多诺文、敦肯·布朗。他们的尝试影响了70年代艺术摇滚的发展。同是迷幻，英美两地判然有别：英国迷幻更侧重于民谣，美国迷幻侧重于布鲁斯。

歌手兼作者风潮，70年代的美国风景，人物极其众多。主要有詹姆斯·泰勒、保罗·西蒙、梯姆·哈丁、梯姆·巴克利、杰克逊·布朗、兰迪·纽曼、汤姆·维茨、里奇·李·琼斯、劳拉·尼罗、凯特·斯蒂文斯。80年代出现的崔西·查普曼、坦尼塔·梯克拉姆、苏珊娜·维加，可视为新一代的歌手兼作者，或可称为新时期的琼·贝兹和朱蒂·柯林斯。

蓝领摇滚，70年代末期出现，80年代走入巅峰阶段。蓝领摇滚为劳苦大众立言，简单地看，可视为民谣摇滚和歌手兼歌作者两种城市民谣的混合体。乐队首领往往就是词曲作者和歌手，乐

队成员的变动不影响风格的变化。布鲁斯·斯普林斯廷、鲍勃·西格和约翰·库格·麦伦坎普是这类风格的代表。

经由以上的浏览，熟知流行音乐的朋友也许会发现——我们越位了：怎么迷幻摇滚也成了民谣？蓝领摇滚也成了民谣？是的，我们正试图做的这项工作，就是按照流行音乐持续的内在逻辑发展，正本清源，还各类音乐以本来的面目，而不以商业潮流或音乐运动的名称来辨识它们。也就是说，有一些音乐类型是一个长期继承、发展、嬗变的过程，它们的演化穿越了音乐史的各个阶段，民谣恰巧就是这样。对流行音乐而言，民谣一直是其中一个非常坚固的核心，云聚云散，物换星移，音乐的变迁往往只在器乐方面，而器乐所簇拥着的，依然是民谣；或者说，从歌唱方面而言，它并没有发生质的变化。像苏格兰摇滚乐队水鬼、世界党的乐曲，虽然充满大量电子节奏和新颖乐器，我们还是可以清晰地辨别其中占据主体的苏格兰民谣和威尔士民谣。后朋克的一些东西，如史密斯、耶稣圣母链、迷星等，从歌唱而言都是民谣，后迷幻的多数乐队也是这样。到了90年代，非主流这个大袋子里更有数不尽的民谣翻上翻下，名噪一时的乐队如R.E.M、灵魂庇护所、贝克，早期作品莫不充满朴素而真诚的民谣情感；而席卷世界的脏摇滚乐队如涅槃、被缚的艾利斯，其死幕一般的厚重的吉他噪音后面，是民谣的歌唱。民谣是一股不竭的血，是一种最基本的歌唱形式。商人们会创造最响亮的时髦词汇，艺术家会标榜他们最新的主义主张，评论家们会以一系列的新概念来捕捉艺术上的每一点细微变化。但风消云散之后，歌曲史上最终剩下的或许仅仅是一个词，也许是民谣，也许不是，但民谣一直是其中绵延、衍变的主体之一，这是我们今天所能看到的暂时的事实。

前面说了，我们在这里谈论的是流行音乐中的民谣传统，这个传统因为英美流行音乐的国际化，已经被习惯性地界定在欧美，尤其是美、英两国。上面文字的诸多方面，便都是以美国为中心展开的，同时略及英国，这是狭隘的。其实，纵然是谈论狭义的

民谣，即以英伦传统民谣为本原、以美国民谣为主要参照文本，我们的视界依然可以略略扩大，以地域的不同看待狭义民谣的多种形态。由于欧美音乐的同源性，这些不同形态在深层暗暗相通，同时又各有发展，各具异相。

爱尔兰民谣，今日代表为凡·莫里森。爱尔兰民谣的核心是凯尔特民谣(Celt)，该传统在相对封闭的环境中保存得相当完整。凡·莫里森是在美国歌手兼歌作者的风潮中脱颖而出的，他将歌手兼歌作者的阵营扩大了。无论从词曲的现实性和批判性，还是音乐融合民谣、布鲁斯和爵士乐，凡·莫里森都写下了极重要的章节。到70年代末期，以凯尔特民谣辽远深厚的民族格调，爱尔兰歌手在世界范围刮起一股持续不退的爱尔兰高热，闪烁其间的明星包括U2、希尼·奥康娜、恩雅和家族乐团、小红莓、玛丽·布莱克、德·丹玛，以及朋克乐队泼格斯，他们音乐的内核均来源于凯尔特民谣。

英国民谣，今日代表是比利·布拉格，他以继承菲尔·奥奇斯的抗议作风与凡·莫里森相提并论。作为民谣极端分子、一个纯粹民谣的固持者，比利·布拉格对鲍勃·迪伦向摇滚的转变颇有微辞，而将赞美的花冠加在固守抗议和民歌传统的菲尔·奥奇斯头上。比利·布拉格有一句著名的格言：“在60年代后期，十个新鲍勃·迪伦只值一便士，但菲尔·奥奇斯只有一个。”

加拿大民谣，其主体部分与歌手兼歌作者运动关系密切。著名的代表有伦纳德·科恩、布鲁斯·科克本、琼尼·米契尔、尼尔·扬、“乐队”。

北欧民谣、东欧民谣甚至南美民谣的一部分，也应划入这个范畴的外围。北欧民谣有一种清冷、高洁的气质，东欧民谣民风浓郁、热烈而深沉，南美民谣以非洲、西班牙音乐为根基，芜杂多变。

眼界还可以放得更开。这样我们就突破了欧美民谣的版图，进入世界民歌流域。在20世纪，它们是以欧美民谣为契机，有时也

有欧美民谣为线索和中介，向全人类徐徐展开。在各色人种各色文化向世界汇流、深化的进程中，它们以在悠久历史中独立发生自成一格的音乐，在与欧美民谣相亲近的边缘发生关系，介入、互衍、转换、趋近；相互渗透，相互推动；或者汇入主流，或者自演成主流。所以，在探索声音艺术的历史时，我们可以以欧美民谣的发展为线索，从不同民族音乐在流行音乐中的实际发生，观察和探讨各类音乐的相同、相异、相通、相融或相激发之处。这样，我们又发现了这样一些范畴。

印度音乐：通过迷幻音乐与欧美民谣接壤。值得研究的标本有印度小提琴家拉维·香卡，跨国组合朝阳电子乐队，美国先锋艺人弗兰克·扎帕，英国重金属宗师齐柏林飞艇，以及英国迷幻音乐的诸位代表。

印度尼西亚音乐：通过先锋音乐和20世纪音乐，与欧洲传统接壤。可资参照的作品如本杰明·布里顿《波哥达斯王子》，琼·哈塞尔《马来半岛的梦分析》、《魔幻现实主义》，以及菲律宾数量众多的摇滚乐和流行音乐。

东亚民歌：东亚民歌大致包含中国、日本、朝鲜半岛的民歌传统。70年代在这些地方兴起的摇滚乐、城市民谣、流行歌曲，将东亚的传统和欧美的传统日益紧密地糅合起来。

中东音乐：阿拉伯民歌、埃及音乐、犹太音乐形成了互相影响互相交合的整体，这就是中东音乐。中东音乐对欧洲影响巨大。英美的摇滚音乐家、电子音乐玩家不断地被吸引到这片土地上掘宝；同时这片土地的民族歌手、乐手也经常将他们流行音乐化的作品，投放到国际音乐舞台上。

西非音乐：西非音乐以雷吉音乐为发生中介，在20世纪的最后3个10年与美国黑人音乐、英美摇滚乐和南美民歌产生了拥抱。

南非音乐：介绍人是保罗·西蒙，他的唱片《雅园》是美国民谣与南非民谣天衣无缝的结合；同时，以他的声望和制作功力，

西蒙将一些南非音乐家介绍给美国的音乐界。

拉丁民歌：拉丁民歌包括西南欧伊比利亚半岛的民歌，和拉丁美洲音乐的主体——南美民谣。古老的安达露西亚民歌，在拉丁民歌中占有特殊的地位。

巴尔干民歌：巴尔干民歌的流行音乐化形式，汇入英美民谣，构成了东欧民谣的主体特征。巴尔干民歌中属于传统的一部分，也保存得相当完整。这里是民间声乐艺术特别发达的地区，特别是民间的合唱、纯女声民间无伴奏合唱高度发展，自成一格。那种节奏舒缓安宁、曲调简单回旋的和声，在山地村庄间回荡，给人超升但又不脱离大地的印象。

俄罗斯民歌：本世纪下半叶以来在俄罗斯发生的爵士乐、民乐小组和摇滚乐，使俄罗斯民歌民乐与欧美民间音乐传统在深层相遇。俄罗斯民歌中最动人心旌之处，是其深沉沉郁的格调和人道主义的情怀。

印第安音乐：印第安音乐过去因欧洲殖民者迫害，残留在非常狭小的地域内。本世纪下半叶，拉美民族主义音乐的兴起，以及美洲流行音乐的发展，推动了对这些音乐的发掘和传播。在流行音乐领域，它伴生在南美民谣、加拿大民谣和世界音乐之中。

【名词中英文对照】

铅肚	Leadbelly
布朗尼·马吉	Brownie McGhee
桑尼·特里	Sonny Terry
皮特·西格和织工乐队	Pete Seeger & Weavers
伍迪·加思里	Woody Guthrie
汉克·威廉姆斯	Hank Williams
金斯顿三重唱	Kingston Trio

车匪路霸	Highwayman
石灰石	Limeliters
四兄弟演唱组	Brother Four
鲍勃・迪伦	Bob Dylan
菲尔・奥奇斯	Phil Ochs
卡洛林・哈斯特	Carolyn Hester
琼・贝兹	Joan Baez
西蒙和加芬克尔	Simon & Garfunkel
道格拉斯爵士六重奏	Sir Douglas Quintet
飞鸟	Byrd
感恩而死	Grateful Dead
水银邮政部	Quicksilver Messenger Service
年轻的血	Young Bloods
布鲁斯马固	Blues Magoos
冬青	Hollies
平克・弗洛伊德	Pink Floyd
西德・巴瑞特	Syd Barrett
好极了	Nice
多诺文	Donovan
敦肯・布朗	Duncan Browne
詹姆斯・泰勒	James Taylor
保罗・西蒙	Paul Simon
梯姆・哈丁	Tim Hardin
梯姆・巴克利	Tim Buckley
杰克逊・布朗	Jackson Browne
兰迪・纽曼	Randy Newman
汤姆・维茨	Tom Waits
里奇・李・琼斯	Rickie Lee Jones

劳拉·尼罗	Laura Nyro
凯特·斯蒂文斯	Cat Stevens
崔西·查普曼	Tracy Chapmen
坦尼塔·梯克拉姆	Tanita Tikaram
苏珊娜·维加	Suzanna Vega
布鲁斯·斯普林斯廷	Bruce Springsteen
鲍勃·西格	Bob Seger
约翰·库格·麦伦坎普	John Cougar Mellencamp
灵魂庇护所	Soul Asylum
贝克	Beck
涅 槃	Nirvana
被缚的艾利斯	Alice In Chains
凡·莫里森	Van Morrison
希尼·奥康娜	Sinead O'Connor
恩雅	Enya
家族乐团	Clannad
小红莓	Cranberries
玛丽·布莱克	Mary Black
德·丹玛	De Damann
波格斯	Pogues
比利·布拉格	Billy Bragg
伦纳德·科恩	Leonard Cohen
布鲁斯·科克本	Bruce Cockburn
琼尼·米契尔	Joni Michell
尼尔·扬	Neil Young
乐队	The Band
拉维·香卡	Ravi Shankar
朝阳电子乐队	The Morning Sun

弗兰克·扎帕	Frank Zappa
齐柏林飞艇	Led Zepplin
本杰明·布里顿	Benjamin Britten
琼·哈塞尔	Jon Hassell
《马来半岛的梦分析》	Dream Theory In Malaya
《魔幻现实主义》	Magic Realism

欧洲民歌小引

现在提到的民谣，千年以来是民歌，笼统一点也称民间音乐。对于欧、亚、非、拉几大洲，它们各有各的传统音乐，不过相对来讲，学院式的民歌研究是从欧洲开始的，也以欧洲最为发达。欧洲民歌经由移民（16—18世纪）——黑人化（17—20世纪）——美洲化（19—20世纪）——重铸欧洲等途径，以摇滚乐和流行音乐席卷全球，带动了各地民间音乐的再生，形成各种地域特征、民族特征的流行音乐。此时，各民族传统音乐与欧洲民谣发生广泛的联系。

虽然欧洲各式民间音乐出奇地庞博，但它们仍旧有着共通的特征。首先，音乐上都相对简单，通常歌曲以节的形式构成，节与诗之节相同，短小的歌节以不同的歌词多次再现推进音乐。常见的歌节模式为四行式，四行歌词可以是完全不同的内容ABCD，也可以是规律性的重复，如AABA或ABBA，并且，重复是大多数，不重复是少部分。在欧洲，运用卡农形式进行轮唱也极为常见，这时，领唱与合唱交替演唱各自一组或一节语句。长叙事史诗（Epic）突出讲述较复杂的故事，音乐上多次重复单个的乐句，即使著者没有受过学院的洗礼，出于丰富情感的需要，也自觉使作品复杂化和精致化。特别在东欧，人们运用广泛的变调技巧，如匈牙利民乐研究发现，匈牙利民歌往往在歌曲第二节将前一节作降调处理。同样，单纯乐曲中，配器上会运用不同乐器再现同一节之主题。

欧洲民间音乐的旋律素材，在和声关系上极接近艺术歌曲：七声音阶被普遍使用，有时也沿用中世纪教堂音乐调式：多利安人（Dorian，古希腊人一支，主要居住在伯罗奔尼撒半岛、克里特岛等地）和米克索利人（Mixolydian）的模式，常见于英国民谣；腓尼基人（Phrygian，印欧人的一支，公元前1200年从欧洲进入今土耳其境内）的模式则存在于西班牙民歌中。当然五声音阶的使用也存在，更简单的三四个音音阶，则自然运用在一些儿歌和前基督教时期的仪式音乐之中。

节奏在对应诗歌的韵律中发展，四行抑扬格歌词几乎是英国民谣的特征，四四拍，八三拍和二三拍这3种节拍凝固了大多数旋律。在中欧，复杂小节节拍5，7，9，13拍常用于巴尔干民歌。变奏处理也极为普遍。节奏也是构筑民间舞蹈的主要部分：凯尔特文化中，基格舞曲（jig）作为现存的民间舞蹈，通常由一或两个舞者按八六拍跳出复杂、快速的舞步；有时按八九拍；基格在15世纪也曾流行英伦，但今天仅保留了节奏，演化为现代木屐舞。以四二拍为标志的另一种凯尔特舞蹈利尔舞曲（reel），特征是一列舞者中三人同时穿梭围绕同侧邻者。基格、利尔传到美洲后或独立或融合，成为方块舞（Sqare Dance）和乡村舞，而体现一系列演变的亲缘关键就是节奏的延续。

大多数欧洲民歌是单音发声，乐器演奏承担简单的和声关系，往往旋律音符即是和弦主音。多声部民歌中，两三个副旋律的呈现也是区别各地区民歌的主要手段；副旋律可以是完全不同的，也可以是复调形式：德国、意大利和西班牙多用3，6度关系；4，5度出现在俄罗斯和乌克兰；巴尔干地区多为2度关系，特殊的两重轮唱卡农（canon）在全欧皆具。复杂的卡农出现在俄罗斯和巴尔干地区。相对亚洲民歌和古典音乐，欧洲民歌较广泛地运用了多声部的演唱手段。

艺术歌曲虽承接民歌的许多元素，但在人声和乐器的音色运用上有所不同。比如发声宽亮圆润的美声唱法（bel canto），民歌

歌手就极少采用；在西班牙、意大利和巴尔干，紧张鼻音和极具装饰性的嗓音十分普及；而德国、波兰、捷克、俄罗斯多运用开放喉音、清晰发音和无装饰性旋律；过渡区英、法，则是两者的混合方式。另外，民间提琴手一般不使用振动音和连音，旋律以一组分割明确的单个音符组成；学院提琴演奏则相反。但民歌的自然流传，令后来一切元素都发生了改变，远离欧洲大陆的美国民谣，其演唱方式竟是东欧、西欧、南欧民歌和黑人音乐传统的整合。

无论民歌如何演变，有一点是永恒的：民歌着眼于生活，其叙事性必为主体。短叙事曲（Ballad）是最熟悉的形式，它几乎包容了生活的全部。另一种是长叙事史诗（Epic），将节的概念扩展为“行”和“体”，最著名的塞尔维亚史诗由职业歌手在咖啡馆里，演唱1200—1600年间基督徒与伊斯兰教徒间战争的事情。由于演唱长达几个小时，段落过渡间有明显的特殊标志。另外，融合宗教活动、舞蹈、节日庆典的民间剧（folk theater），综合了各类艺术，可称是最庞杂的形式。

从时间上来看待，民歌可分成传统、过渡（broadside），演化（native）三个大系。传统意味古已有之，是那些草民的杰作。从中世纪保存下的曲目，大多是儿童歌曲，因为在口耳相传过程中，只有儿童歌曲最容易记忆。我们熟悉的《斯卡布罗市场》(Scarborough Fair)，其前身就是一首传统叙事儿歌。过渡民歌的传播有赖于文字的记载，流传媒介可以是诗歌、新闻、战报等。从1500年始，这些东西上所记载的民歌的残简断篇，就成为歌单、唱片的蓝本。这种创作是双向的，可以谱新曲，也可以填新词，更可以是全新的创作。传播的结果是不断扩充传统民歌的容量，并且部分地结束了长久以来民间与学院的争论。

演化民歌隐含着一个殖民主义的词语——native，native原意有土著的含义。的确，演化确与殖民传播相关。欧洲移民的足迹踏上美洲、非洲、大洋洲，被贩卖的非洲黑人一路呻吟，被迫接

触不同的文化。尽管很长一段时间伴着血腥，但演唱新生活、控诉着不平的民歌，却是我们在百年之后拾到的遗产。演化就是融合，传播……这一点再明确不过了。

英国民谣

也许正如大多数学者所认为的：整整两个世纪（18和19世纪）英伦缺乏“登堂雅乐”。然而自然流畅的民歌之声却一直流传下来，直到塞西尔·夏普及助手毛德·卡皮利斯成为19世纪末最著名的民歌发掘者。由此，这些源自16世纪中叶的牧歌，以及比牧歌更古老的田园歌曲和中世纪以来宗教音乐的传统，开始进入艾尔加、霍斯特、沃恩·威廉姆斯等英国作曲家的创作视野，英国民歌成为他们手中最自觉和最擅长使用的音乐素材。音乐史家通常给这些民风浓郁的创作者们一个词，叫古典音乐的民族乐派。

而夏普也将先前由作曲家帕里和斯坦福组织的英国民歌协会，扩展成了英国民间舞蹈和歌曲协会。从1900到1910年，塞西尔·夏普和沃恩·威廉姆斯分别搜集了上千首民歌，其中有些歌曲甚至包括了大约100种以上的不同版本。这两位卓有成效的民歌搜集者，对各歌曲的发祥地、起源流传等方方面面都进行了考证，他们试图通过对民歌的搜集整理说明：民歌何物。的确，他们的工作界定了古代民歌与现代民谣的承接关系，界定了纯正民谣的范畴。但随着这些作曲家作曲地位的国际化及现代音乐创作手法的更新，被“纯净”过的民歌也很快变成“艺术歌曲”了。这其中的大部分作品渐渐远离大众，除了那些不断被演唱不断被改编的名曲，学院方式的英伦民歌研究已停滞下来。

英国流行音乐工业的建立是从模仿美国开始的。从三四十年代开始，不断有船员从大洋彼岸走私唱片到英国。这些稀有的唱

片尽皆成为后来 60 年代英国流行文化的启蒙物。一些酒吧、咖啡馆里开始出现美国化的小型乐队，它们为民歌进行伴奏，逐渐取代了此前人们对学院式民歌的期待。在数十年理论研究和市井接纳的双重促进下，英伦民间音乐极迅速地适应城市需求发展开来，并广泛散布到了各类城市。

来自曼彻斯特乡间的艾文·麦考尔是民间出身的第一代著名民歌手。30 年代初，年仅 15 岁的艾文·麦考尔加入了萨尔福特嘹亮者乐团。麦考尔早年从父亲那里学来的传统曲目，成为乐团一系列街头露天演出的重头戏，而他自己的创作曲目《肮脏破旧的小镇》，后来则被都柏林人乐队翻唱。麦考尔的共产主义信仰，令其热衷于各类政治集会；唱歌的同时，他还导演电影、戏剧，这种创作倾向产生了非常大的影响，使得后辈民谣歌手大多以关注社会、批判现实为己任。50 年代，麦考尔创作了广播音乐剧《约翰·艾德逊的叙事曲》，因此而被视为英国民谣的卓越先驱，格外受到民歌界的敬重。麦考尔还与美国民谣学者艾伦·卢马克思合作，联合考察英美两地民谣，促成 60 年代“批评小组”成立。批评小组专事进行民歌分析和民歌演唱技巧的研究，并创作“歌曲载体”系列节目。不久节目名称革新为“广播叙事曲”，它们以普通劳动人民的口吻结合新旧民谣播出，影响了当时的无数年轻人。艾文·麦考尔的三任妻子琼·利特尔伍德、金·纽拉芙、佩姬·西格及子女哈米什、柯斯蒂、内尔、卡卢姆，都是传统民歌的知名演绎者。在同一领域，A.L. 洛伊德和“批评小组”成员弗兰奇·阿姆斯特朗，也全力传播纯正民谣。阿姆斯特朗与佩姬·西格和桑德拉·柯尔一起，录制了专辑《女性嬉戏》，将笔触运于女权和核威胁，当然，专辑中那些 17 世纪的古老歌谣显得同样重要。另外，毕业于艺术学院的彼得·贝拉美与罗伊斯顿·伍德、海瑟尔·伍德合作组成乐队“年轻的传统”，在苏格兰民谣歌手哈里·考克斯、萨姆·拉那和库柏一家影响下，大量演唱传统曲目。乐队解散后，彼得·贝拉美独立发展，他根据诗人吉卜林的诗所谱写的

歌曲，曾受到社会广泛的欢迎。70年代末期，贝拉美自导民谣歌剧《运输》，众多民谣鼓吹者如尼克·琼斯、琼·泰博、塞西尔·陶尼、A.L. 洛伊德、水之子乐队参与了演出。《运输》唤起了人们对这些纯正民谣歌唱者的美好期待。然而时至90年代，贝拉美发行新作《扑克牌戏法》后撒手而去，推测认为是自杀。他所留下的空白，一时之间竟无人可以填补。

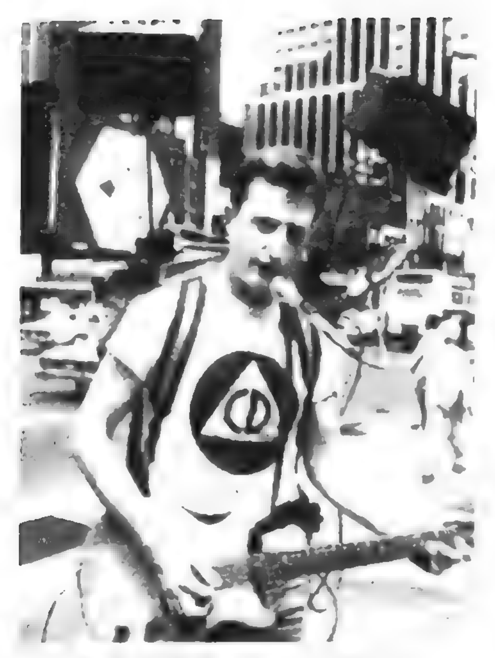
经过40和50年代的传播和沉积，60年代英国民谣得以以流行音乐的形式为世界瞩目。大量乐队如甲壳虫、滚石、动物、奇想、谁人、搜寻者、戴夫·克拉克五人乐队，远涉重洋征服美利坚，进而征服了整个世界，这即是人们熟知的"英国文化入侵"。这场运动在一定程度上可视为英国民谣发展的分水岭，原因不单单是上述乐队在学习美国黑人布鲁斯期间，对英国民谣成分进行了提炼并将之引入布鲁斯，从而形成英式摇滚的特有格调；而且，这一事件同时成为那些纯正民谣艺人分化实验的发端，从而产生了以伦敦、利物浦、曼彻斯特等多个城市为中心的多元化民谣发展的格局，运用电声替代纯正民谣原声乐器伴奏，此后成为全球化的趋势。几乎与美国的鲍勃·迪伦同步，英伦众多团体也纷纷在传统歌谣演唱中将乐器通上电。这些团体中最为著名的，属"难以置信的弦乐乐队"和"贸易港大会"，这两个团体的活动，直接或间接地影响带动了许多团体和艺人。

"难以置信的弦乐乐队"是将音乐风格建立在苏格兰民谣基础上的多乐器实验场。1966年，该乐队发表第一张专辑《难以置信的弦乐乐队》，运用了大约30种不同地方的民族乐器，从苏格兰民间的风笛，到印度、巴基斯坦、非洲、美洲的打击乐，每一种乐器他们都运用得得心应手。在随后的专辑《洋葱的5000种精神或表层》中，乐队更加强化多乐器配器的特点，引发了人们对世界范围的民谣概念的讨论，这也是西方关于世界音乐的最早探讨。1968年，乐队发行双唱片集《绞刑吏的漂亮女儿》、《小小和大大》，尝试创作超长歌曲，《非常稀疏的歌》公认是其中的经典。在

“难以置信的弦乐乐队”影响下，80年代的“集市胜处”乐队及其主唱艾迪·里德，90年代的戴夫·马修斯乐队，都力图融合爵士、布鲁斯、中东和印度音乐，从一个奇特的角度进入英国民谣。它们灵动的节奏、美妙的旋律、飘浮不定的嗓音，像在描述种种甜蜜而苦涩的情感。“难以置信的弦乐乐队”后来又推出过三套专辑，分别是《变马》，摇滚风味的《遥望》，和电影配乐《U》。其后，乐队成员迈克·何伦和罗宾·威廉姆森分别推出个人专辑。后期作品因为过分强调融合风格与多乐器组合，有时反而丧失了部分歌曲的优雅，但这并没有减弱“难以置信的弦乐乐队”的影响力。

“贸易港大会”乐队是以民谣摇滚风格引起美国唱片制作人重视的。第一张专辑《贸易港大会》充满激情却缺乏销量，向世人介绍了来自加拿大的杰出歌曲作者——琼尼·米契尔。随后乐队成员更替，新的专辑带来更传统的民谣感觉。这张叫《我们在假日里都做些什么》的专辑，包含了一系列的出色歌曲，如《她穿过集市》、《小书之歌》、《我要保有它》、《相遇于边缘》等。这使乐队摆脱了美国乐队如杰弗逊飞机乐团的阴影。“贸易港大会”后来衍化为一系列的分支性队伍，都是以该乐队骨干成员为中心组织起来的，如钢眼斯潘（1970）、福泽林盖（1970）、阿尔宾乐队（1972）、酸葡萄（1974）、马休兹南方安慰（1970）、理查和琳达、汤普森们；而乐队的所有成员，包括领导人桑迪·丹尼、朱莉·大宝，主唱伊安·马修斯、贝司手阿什利·哈金斯，吉他手理查·汤普森、西蒙·尼科尔，鼓手马丁·兰姆博，人人都有出色的个人发展。这其中要说谁最耀眼，可能就要数理查·汤普森——这位保持了30年声名的杰出吉他手了。由“贸易港大会”向外伸展出的团体和个人，无可争议地成为英国民谣的核心部分，林林总总出版发行了不下一百张专辑唱片，这些唱片同时成为传统民谣向民谣摇滚过渡发展的佐证。而衍生团体中的一些成员，如马丁·卡西、彼得·耐特、鲍勃·约翰逊、梯姆·哈特等，也都赢得了极高的声誉。

英国民谣的核心层里，极为著名的人物，论乐队还有“五角星”，论个人还有比利·布拉格。五角星的灵魂人物是人称“英国最佳民歌吉他手”的波特·简奇，齐柏林飞艇的超级吉他手吉米·佩奇，曾公开承认简奇是自己最欣赏的吉他手。五角星1968年推出首张同名大碟。由于获得一致好评，同年稍后更推出一套双张唱片《甜甜的孩子》。虽是一张录音室加一张现场的录音，但全部都是新歌，绝无重复作品的弊病。它现场演奏了爵士乐大师查尔斯·明格斯的名作——《海地战歌》和《再见派哈特港》，音乐最吸引人处，是原声吉他点缀下主音歌手高昂的演唱，和共鸣感极强的贝司烘托。因此有评论认为:《甜甜的孩子》乃民谣折衷主义。其实五角星除简奇和伦本，其他三位成员都来自英国布鲁斯先驱阿历克斯·科纳的布鲁斯联盟乐队，本来就有非常深厚的布鲁斯和爵士乐根基。之后，五角星于1969推出《光之篮》，1970年推出《残酷姐妹》(其实是1966年的录音)，1972年推出《所罗门的锡封》——这是乐队水准最高的唱片，他们却于此时宣布分手，直到20年后的90年代才又重新聚合。



比利·布拉格（Bragg，Billy）

比利·布拉格出生在盛产苦行游吟诗人的巴金地区(Barking)，起初参加一个名为里夫·拉菲的车库乐队，但最终选

择民谣为其事业。布拉格像古代游吟诗人那样，在大地上行走、歌唱，所不同的是，木吉他换成了电吉他。一段时期内，他身背蓄电池，手握电吉他，两个扩音器用钢条像触角般支起，以此走遍整个英国。布拉格称此为"一人抵抗主义"(One Man Clach)。他以个人性的义无反顾的行为，孤独地发起对现代工业音乐的冲击。

冷战中的生活，诱发布拉格一系列政治题材作品的诞生。典型作品为《生活是一场骚乱》。对于普通人的生活，布拉格同样显得敏感而细致。他曾写下《对黑发新女士的问候》一歌，唱：我聚集对你的爱，合着新的纹身，和一些啤酒……

据深圳作者 Ned 说，布拉格曾到过中国，他有多张唱片采用了红色波普的封面。布拉格很关注社会主义国家的状况，1987 年到过苏联，举办过演唱会。表面上，他给人左派歌手的印象，事实上，他的音乐是超越政治的，洋溢在他乐声中的是一种浓烈的人道主义情怀：不分国家，不分种族，不分政见；他相信人生来是自由的，不依赖于任何政体或商业组织，不受任何观点和信念的摆布，他的音乐正是企图还人类以这个面目。

Ned 进一步评论道：布拉格惯于重新演绎一些流传已久、深入人心的经典歌曲。《国际歌》作为工人运动的圣乐，所蕴含的自由观念和批判精神深得布拉格的喜爱。在皮特·西格的鼓励下，布拉格在原英译歌词的基础上作了一些改动，使其更符合世界大同的普遍理想，更易被传唱。布拉格的声音宽宏质朴，深具号召力，合唱的跟进显示了对自由一呼百应的波澜壮阔的豪情。布拉格一直致力于挖掘民歌遗产，他相信真正表达了人的窘迫处境和光明理想的歌曲虽然简单浅白，但必能深入民间，传唱千古；而由现代唱片工业的雄厚财力所吹捧出来的明星歌曲，虽然复杂唯美却只会是黄花短命过眼云烟。布拉格翻唱过很多民歌，并大量取用钢琴、口琴、木吉他、清唱等形式，较少取用失真吉他这类现代乐器，以保存原曲天然的韵味。这些民歌或揭露资本主义对人的剥削，或控告战争对生命的杀戮，或传达无产者对自由、民主、解

放的向往，或反映普罗大众对古老美好生活的追念。对于布拉格来说，音乐的思想传承功能和文化批判功能远比其娱乐功能更重要，所以他选择了民歌。在布拉格所翻唱的民歌中，有不少歌曲曾被社会主义者引为战斗音乐，但布拉格却并非一个传统意义上的社会主义者。

1965—1968年形成的英国迷幻音乐，其相当一部分属于民谣的范畴。英国第一个迷幻歌手多诺文，最早就是一位典型的传统民谣歌手。多诺文来自苏格兰，1965年发表首张专辑《抓住风》，表现出与鲍勃·迪伦相映照的气质。其后，多诺文改用电声乐器伴奏，单曲《灿烂超人》和《淡黄》，由吉米·佩奇出任吉他手，细致地描写了致幻药物的作用，因而招致批评界的批评；但它却影响了吉米·佩奇时期的庭鸟乐队，使其推出迷幻专辑《小把戏》，内含以LSD（一种可引起通感的迷幻药）为名的歌曲。而庭鸟的另一成员吉姆·麦卡蒂也因此发生对民谣改革的热衷，加入文艺复兴乐团，组织迷幻组合“一起”。多诺文以《詹尼弗·张尼坡》和《那里有座山》赢得商业上的成功，专辑《奏摇弦琴的男人》受到印度冥想师的启示，带有童话气质，被迷幻乐迷奉为经典之作。此时，多诺文一心痴迷于嬉皮活动，开了不少露天的，青年男女席地散坐、听歌吃药、谈情说爱的演唱会，还跑到美国内华达的沙漠上去修悟禅佛。1968年，多诺文发表限于美国发行的专辑《巴拉巴加盖尔》，由杰夫·贝克任吉他伴奏，由于未在本土发行，唱片在英国没有多少反响。但从此以后，与多诺文想法一致的艺人越来越多了，冬青乐队，好极了乐队团员格雷厄姆·纳什，平克·弗洛伊德主唱希德·巴里特，他们都试图扩展民谣的语汇，极力将全球的嬉皮文化特征反映在民谣式的作品中。

希德·巴里特60年代早期以吉奥夫慕特箴言乐团的一员，在家乡剑桥小有名气。经过节奏布鲁斯乐团“尖叫布鲁斯”的洗礼后，巴里特在伦敦坎伯威尔艺术学院组建了平克·弗洛伊德乐队，创作出《阿诺德·雷恩》和《看艾米莉游戏》两首作品。随后，平

克·弗洛伊德的首张专辑《拂晓之门前的吹风笛者》，展现出随机模糊不定的吉他音色和回馈、滑音及回声的特殊效果，这成为平克·弗洛伊德标志性的音乐氛围。在整个平克·弗洛伊德历史上，《拂晓之门前的吹风笛者》是最具有实验性的一张，个中的尝试扩展了人们新的听觉。由于药物的副作用，希德·巴里特不久就失去了健康，并永远地离开了平克·弗洛伊德。复出时推出的专辑《莽撞人的笑》和《巴里特》，显示出罕见的冷淡和克己。这两张专辑再现了阴暗的心理世界，几乎仅仅由吉他和低吟构成，却深入到个人意识近乎无限的底层，其自闭和内省的程度，抵达了流行音乐再无法抵达的深渊。毫无疑问，巴里特的专辑，乃是近年英国民谣中的上上精品。

60年代中后期的英国迷幻乐潮，席卷了全英国几乎所有的知名音乐团体。滚石乐团的《魔鬼陛下的乞求》、甲壳虫的白色专辑和《佩珀军士的伤心俱乐部乐队》，都是在这一时期出现的。药物作用下的乐器及人的思绪的超常体验，为70年代的艺术摇滚乐团提供了经验。其后，交通、E.L.P、克里姆森国王，以及中期的平克·弗洛伊德，皆毋须再尝试药物，也能创造充满幻觉效果的音乐。通过上古名曲的改编，艺术摇滚的一部分事实上成为继承英国民谣衣钵的重要发展方向之一。通过迷幻的实验，英国民谣更深地同古典乐和二战后开始的电子音乐的实验结合到了一起。

当我们回顾这段历史时，不难发现：迷幻音乐的实质，并不是表面所表现的那样是"药物音乐"。从音乐形态上看，它非常清楚——是民谣的一种深化形式。它的一翼是英国民谣与古典音乐的结合，另一翼是英国民谣与印度音乐的结合。这种结合中产生了最早的、非常接近于氛围音乐（Abient）的因素。古典管弦的恍若隔世，印度音乐的静态冥想，成就了音乐的超现实的空间；在其间娓娓而谈的民谣，此时呈现出安详、久远或者自省的气质。

从迷幻摇滚的平克·弗洛伊德，古典摇滚的忧郁布鲁斯，到艺术摇滚的克里姆森国王，他们共同的东西是什么呢？是民谣，这

点再清楚不过了。E.L.P的第一张专辑《爱默生、雷克和帕尔默》,不就是曾盛传于维多利亚时代的田园牧歌吗?稍微不同的是,迷幻音乐的民谣歌唱，此时不再单纯用吉他，它的器乐通常有四层：最近一层是民谣吉他；稍远是管弦——迷幻音乐家最钟爱的是长笛和弦乐这两种音色，它们经常带来如真如幻的感觉；再远是印度民间乐器——如锡塔，或如中国雷琴般能模仿人声的一种拉弦乐器；最远是吉他噪音、电风琴效果——从印度音乐贯串全曲的和声性的嗡嗡声发展来的、继承了欧洲电子乐实验成果的一种乐音。所谓远和近，不是指乐境上的远和近——虽然有时候它体现了这点——而是指这些音乐语言与民谣传统的亲缘关系。

从某种意义上说，英国60年代的流行音乐家，从来就都是一些民谣的歌手，只是在世界化的大背景——比如最显著的美国黑人布鲁斯——的影响中，变得杂糅、斑驳、难以辨认。在迷幻乃至后来的艺术摇滚音乐中，东方民间音乐是第一个推动力——从印度—阿拉伯音乐循环的、绵延的、冥想色彩的和声结构中获得语汇，甚至从印度教、佛教和东方哲学中获取意念和灵感；但它很快就嫁接到英国人自己的传统——古典音乐上去了。电子音乐和电声乐器又使这两个东西转化、变型、通过新实验迅速向未知领域扩展。最早用吉他模仿印度锡塔琴演奏的是乔治·哈里森，从1964年开始，他将这种音色带入甲壳虫的《我觉得挺好》、《挪威木屋》、《爱你》等一系列歌曲中；到《佩珀军士的伤心俱乐部乐队》,印度音乐的冥想和梦幻意境很多时候已变成电子噪音式的表现。忧郁布鲁斯乐队表现了与之近似的发展历程，其最鼎盛时期利用国家管弦乐团、东方民间乐器的演奏；后来，乐队自己的噪音吉他的发展，已能取代管弦音乐和印度、阿拉伯和声的作用；乐队成员专业音乐的出身，更使他们能自如插入长笛、弦乐重奏等乐器，而这些东西，从根源上看原本就是和民谣亲近的同源音乐。像忧郁布鲁斯一样，60年代最著名的迷幻乐队和艺术摇滚乐队，他们都坚持了民谣式的歌唱，同时承受印度音乐的启发，从古典

音乐中汲取营养。超越凡尘、如同仙乐的早期“好极了”，和优美开阔、古雅静穆的早期普罗科·哈罗姆的音乐，就都是用管弦化出东方意境的典型案例。另外，交通、杰斯鲁·图，都喜欢使用长笛的效果，前者用布鲁斯音乐交合，后者更陷于传统的民谣，同时加入响亮的模糊的风琴音色。E.L.P 喜用电子琴模仿管弦乐，冬青爱好宽阔的人声和声和乐器回响。在这个民谣的深化、复杂化过程中，除了英国民歌的曲式、口吻和腔调，我们从器乐上也可以找到共同之处——持续的背景嗡鸣，或回声般的效果。从这里出发，仿佛长途汽车的起点站，待 60 年代的最后一个五年过去后，这些乐队便一个个走远了。

80 年代出现了水鬼、世界党、肥女唱歌、杰克·弗罗斯特、桑蒂尔、水牛汤姆、迪伦们，他们都参与了一场叫“新迷幻”的运动。虽然这个名字多少属于商业用语，但沉浮其间的乐队多多少少都表现出扎根民谣的迹象。通过他们的音乐实践，民谣传统与 60 年代的英国迷幻连接起来。民谣在他们手中变得精致化、个人化了，并充满了后现代艺术的疏离、冷漠气息。

而英国民谣，也在这种流行化的艺术中，成为反映英国民族生活的连贯的河流。当然，那些基于传统方式的创作者们，如保罗·迈驰利斯、马利·凯姆拜尔、戴夫·弗兰西斯，则以一种似曾相识的清新朴素的风格打动每一个人。商业上把这些艺人概括为新世纪音乐 (New Age)。作为新世纪音乐的一部分，英国，或是爱尔兰、加拿大甚至美国的这类艺术家，都试图保存数百年来流传下来的歌谣，那些器乐曲似乎仍讲述着伊丽莎白时期的牧民生活：宁静乡村，广阔田野，庄严的教堂里传出了阵阵乐声。

* 注：本文关于比利·布拉格部分，大段引用了深圳作者 Ned 的论述。再次致谢！

【名词中英对照】

塞西尔·夏普　Cecil Sharp
毛德·卡皮利斯　Maud Karpeles
帕里　Parry
斯坦福　Stanford
萨尔福特嘹亮者乐团　Salford Clarion Player
都柏林人乐队　Dubliners
《约翰·艾德逊的叙事曲》　The Ballad Of John Axon
琼·利特尔伍德　Joan Littlewood
金·纽拉芙　Jean Newlove
佩姬·西格　Peggy Seeger
哈米什　Hamish
柯斯蒂　Kirsty
内尔　Neill
卡卢姆　Calum
A. L. 洛伊德　A. L. Lloyd
弗兰奇·阿姆斯特朗　Frankie Armstrong
桑德拉·柯尔　Sandra Kerr
《女性嬉戏》　Female Frolic
彼得·贝拉美　Peter Bellamy
年轻的传统　Young Tradition
哈里·考克斯　Harry Cox
萨姆·拉那　Sam Larner
库柏一家　The Copper Family
《运输》　Transports
尼克·琼斯　Nic Jones
琼·泰博　June Tabor
塞西尔·陶尼　Cyril Tawney

水之子乐队	The Watersons
难以置信的弦乐乐队	Incredible String Band
贸易港大会	Fairport Convention
《洋葱的5000种精神或表层》	5000 Spirits Or The Layers Of The Onion
《绞刑吏的漂亮女儿》	The Hangman's Beautiful Daughter
《小小和大大》	Wee Tam And The Big Huge
"集市胜处"乐队	Fairground Attraction
艾迪·里德	Eddi Reader
戴夫·马修斯乐队	Dave Matthews Band
《变马》	Changing Horse
《遥望》	I Look Up
迈克·何伦	Mike Heron
罗宾·威廉姆森	Robin Williamson
《我们在假日里都做些什么》	What We Did On Our Holidays
钢眼斯潘	Steeleye Span
福泽林盖	Fotheringay
阿尔宾乐队	Albion Band
酸葡萄	Sour Grapes
马休兹南方安慰	Mattews Southern Comfort
理查和琳达	Richard & Linda
汤普森们	The Thompsons
桑迪·丹尼	Sandy Denny
朱莉·大宝	July Dyble
伊安·马修斯	Iain Matthews
阿什利·哈金斯	Ashley Hutchings
理查·汤普森	Richard Thompson

西蒙·尼科尔	Simon Nicol
马丁·兰姆博	Martin Lamble
马丁·卡西	Martin Carthy
彼得·耐特	Peter Knight
鲍勃·约翰逊	Bob Johnson
梯姆·哈特	Tim Hart
五角星	Pentangle
比利·布拉格	Billy Bragg
波特·简奇	Bert Jansch
《甜甜的孩子》	Sweet Child
查尔斯·明格斯	Charles Mingus
《光之篮》	Basket Of Light
《残酷的姐妹》	Cruel Sister
《所罗门的锡封》	Solomon's seal
里夫·拉菲	Riff Raff
《生活是一场骚乱》	Life's A Riot
多诺文	Donovan
《抓住风》	Catch The Wind
《小把戏》	Little Game
吉姆·麦卡蒂	Jim McCarty
文艺复兴乐团	Renaissance
"一起"	Together
《奏摇弦琴的男人》	Hurdy Gurdy Man
《巴拉巴加盖尔》	Barabajagal
冬青乐队	Hollies
好极了乐队	Nice
格雷厄姆·纳什	Graham Nash
希德·巴里特	Syd Barrett

吉奥夫慕特箴言	Geoff Mutl And The Mottoes
尖叫布鲁斯	Hollering Blues
《拂晓之门前的吹风笛者》	The Piper At The Gates OF Dawn
《莽撞人的笑》	The Madcap Laughs
《魔鬼陛下的乞求》	Their Satanic Majesties Request
《佩珀军士的伤心俱乐部乐队》	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club
交通	Traffic
克里姆森国王	King Crimson
忧郁布鲁斯	The Moody Blues
《爱默生、雷克和帕尔默》	Emeson, Lake & Palmer
乔治·哈里森	George Harrison
《我觉得挺好》	I Feel Fine
《挪威木屋》	Norwegian Wood
《爱你》	Love You To
普罗科·哈罗姆	Procol Harum
杰斯鲁·图	Jethro Tull
水鬼	Waterboys
世界党	World Party
肥女唱歌	Fat Lady Sings
杰克·弗罗斯特	Jack Frost
桑蒂尔	Sundial
水牛汤姆	Buffalo Tom
迪伦们	The Dylans
保罗·迈驰利斯	Paul Machlis
马利·凯姆拜尔	Mairi Campbell
戴夫·弗兰西斯	Dave Francis

凯尔特民谣

在很多人心目中，凯尔特人即为爱尔兰民族，这也许是1922年爱尔兰共和国独立给公众造成的印象。事实上，凯尔特人原为公元前一千年左右居住在中欧、西欧的一些部落集团，经过漫长迁徙来到英伦，其后代今散落于爱尔兰、威尔士、苏格兰北部与西部山地各处。凯尔特人包括爱尔兰人、苏格兰高地人、威尔士人及康尼士人，他们大多操双语——英语和本族语（盖尔语或凯尔特语），但往往不同地区的同族后辈，语言上会有较显著的差异。除了文字或文物研究可以证明他们之间的族源关系，最直接的方式是倾听他们用小竖琴和风笛奏出的音乐，那种古老的、源远流长的音乐，已成为连接不同地域凯尔特民族的文化纽带。

可惜，近代有关凯尔特民间音乐的收集整理极不详尽，几乎在整个唱片工业体制趋向成熟完善之后，凯尔特音乐才受到重视。男高音歌唱家约翰·麦克康马克是本世纪初惟一一位较出名的凯尔特裔早期录音明星。麦克康马克早年在米兰学习声乐，1904年在伦敦首次录音并开始定期在伦敦修道院花园公演，在曲目选择上，麦克康马克渐渐加入改编自爱尔兰民间音乐的作品：《游吟男孩》、《爱尔兰移民》、《你若阳光般微笑》，这些作品在他的演唱下，成为广闻于世界的爱尔兰民歌。麦克康马克录有数百张专辑唱片，总销量在二千万张以上。他将爱尔兰民间音乐有效地与古典音乐传统结合在一起的形式，启发和激励了不少凯尔特后继者。迪莉亚·墨菲就是其中一位。

迪莉亚·墨菲沿着麦克康马克的方向继续拓展，她所演唱的由约翰·弗兰西斯·沃勒创作的歌曲《飞转的轮子》，其轻妙的爱尔兰乡音与盖尔古腔，辅以竖琴的伴奏，很快成为本世纪上半叶爱尔兰音乐的代表风格。墨菲不单限于爱尔兰民乐改编，通过一系列歌曲如《如果我是只黑鸟》、《厨艺歌》、《再见麦克，再见派特》、《劳拉·克莱那》等，墨菲在民族音乐中巧妙溶入美国百老汇与爵士乐元素。二战后墨菲进行一些歌曲翻译工作，将凯尔特语转译成意大利语，进而将优秀的爱尔兰民歌推向整个欧洲。

然而很长一段时期以来，闻名于世的凯尔特风味作品，大都出自于那些远离凯尔特文化中心的、散居于美洲大陆的凯尔特移民后代，如歌手丹尼斯·戴，竖琴手艾米丽·米切尔，多种乐器演奏家凯特·史密斯、罗伯特·怀特。当然，出入于此的也不乏古典乐界的名流，如罗伯特·肖合唱团、阿瑟·福莱德率领的波士顿通俗管弦乐团、吉他名家约翰·威廉姆斯、长笛演奏家詹姆斯·高威；居住在英国本土的约翰·泰夫纳，也曾以古典手法出版过基于凯尔特传统的现代交响乐《凯尔特安魂曲》。这些艺术家利用改编凯尔特民间音乐，创造出一些“别有风味”的作品，这些作品往往会令人理解为古典音乐的通俗表现。论到真正扎根于凯尔特文化的艺人，依然要看那些来自英伦三岛的当地居民。

高地族长乐团成立于60年代。乐团成立时，其大部分成员都已是都柏林市最好的民乐艺术家。他们以古老的乐器演奏传统乐曲，这些乐器大致包括：肘臂风笛、提琴、木笛、锡哨、双风箱手风琴、竖琴和羊皮鼓，这也是爱尔兰土地上流传最普遍的乐器。尤为可贵的是，他们再现了一种非常古老的凯尔特民间乐器——爱尔兰扬琴（timpan）的魅力，并运用双簧管的清亮音色与之进行合奏。这种古老的编排，使他们演奏的传统乐曲丝毫没有牺牲在现代口味上，而是获得了本色的再生。高地族长乐团的成立，最早是受到年轻创作者西恩·奥·瑞阿达的启发，瑞阿达曾试图改编民歌为协奏曲，并成立一个叫 Ceoltoiri Cualann 的团体进行实

验。后来该团团员、提琴手马丁·费，伙同派蒂·莫龙尼、西恩·波茨、迈克尔·脱布里地一起，成为高地族长的原始团员。后，又有西恩·肯尼、德里克·贝尔等成员加入。无论专辑出版还是现场演出，高地族长都无须担心凯尔特—盖尔神韵的遗失，同时却又能打破以往民间传统乐队在演奏上的框架约束。他们在乐曲中段改变节拍，增加变化，可以从里尔舞曲（reel）的单四拍子，转换成基格舞曲（jig）的复二拍子或三拍子，再变成波尔卡(polka)或舒缓的慢舞(slow air)，这些尝试引发了一系列民间乐团的变革。在高地族长乐团的25张专辑中，演奏曲目主要以传统乐曲为主，这些作品是了解爱尔兰凯尔特文化的重要资料；另一部分作品，系与不同风格不同国籍的摇滚、民谣艺术家合作，从音乐章节、和声方式、节奏拍子诸方面进行实验，古远如17、18世纪的古琴曲，可以与20世纪的布鲁斯音乐结合，这给远离凯尔特文化中心的美国音乐家以许多新的乐思。其中，专辑《高地族人》之一、五、七，《早一点热早餐》，《爱尔兰的心跳》，电影配乐作品《巴里·林敦》，成为高地族人最出色的作品集。

在坚持以传统乐器演奏原汁原味民乐的乐团中，还有以提琴手艾里·贝恩领衔的爱尔兰—苏格兰乐队"海湾之子"，苏格兰"战场乐队"，爱尔兰"斯托克顿的翅膀"乐队，以及格拉玛丽乐队。虽然他们出现的年代先后不等，但在立足传统方式保存凯尔特音乐这一点上是相同的，所以他们共同组成了凯尔特音乐的中坚力量。当然，在演唱者方面，西莫斯·恩尼斯与苏格兰乐团凯坡赛里也是不可缺少的。凯坡赛里的专辑《血是热的》、《与爱人同行》，都属于极传统的盖尔语佳作。

50年代大西洋彼岸发生的民歌复兴运动，也逐渐波及到英伦三岛，使众多年轻人醉心于民歌之上的新的创造。来自于同一音乐世家的汤姆·克兰西、派蒂和雷姆，成为最早去美国学习考察唱片体制的爱尔兰青年。在唱片公司"民谣之路"(Folkways)和"伊莱克托"(Elektra)帮助录一些爱尔兰民歌后不久，派蒂成立

了自己的小公司——取名为“传统”(Tradition)。1956年，“传统”在英国发行乔什·怀特与黑人民谣女歌手奥黛特的小唱片。克兰西的另两个兄弟,则着手在阿巴拉契亚山脉进行民歌搜集工作，在遇到北爱尔兰乐手汤米·麦克姆之后，三人组成了克兰西兄弟乐队。克兰西兄弟演唱的民歌，如《一壶五味酒》、《利物浦的残渣》，在大西洋两岸普遍受到了欢迎。而乐队成员以个人名义发表的唱片，成绩也十分出色。在克兰西兄弟之后，又出现了都柏林人，这支乐队起先由乡村教师朗尼·朱组建，于1962年以朗尼·朱小组的名义在都柏林酒吧中演唱,名声传遍全爱尔兰及英国;中途又有前“绘图员”乐队成员约翰·谢汉、鲍勃·林奇加入，一系列的现场表演特别是在伦敦塞梭·萧宫殿的表演，宣告了凯尔特民谣的被广泛认同。30年后的今日，“都柏林人”已被视为爱尔兰民族艺术的象征性团体。

在以上乐队的影响下，苏格兰出现了伊安·麦卡尔曼民歌小组，后更名为麦卡尔曼们；北爱尔兰出现了“他们”乐队，爱尔兰出现军校生乐队。

对于北爱尔兰地区，宗教、种族问题没有象南爱尔兰那样因为独立而获得了解决,历史的变迁反而使其更加尖锐。1968年，冲突演变为武力对抗，艺术家们十分关注并试图改变这一切。在贝尔法斯特军事管制下，出现了上面提到的“他们”。

“他们”的故事，要一直追溯到一个唱片收集者，他有个儿子名叫凡·莫里森。在父亲影响下，莫里森很早就对音乐产生了兴趣，12岁时参加乐队“戴姆尼沙滩”和“标枪”；两年后即1960年，乐队改组为“君主”，风格为蓝调与灵歌。君主在CBS旗下出版过一张细碟（碟中包括《冬青谷》和《刺痛的婴儿》两首歌），并在苏格兰、英格兰、德国等地进行巡回演出。回到贝尔法斯特之后，凡·莫里森参加了由爱伦·亨德森、艾里克·威克森等组成的“他们”。1964年的处女作《现在不哭》，随后的《亲爱的请别走》、《黑夜降临了》，为“他们”赢得了较高的声誉。但当凡·



凡·莫里森

莫里森读到大西洋彼岸鲍勃·迪伦的作品《宝贝，一切结束》之后，不由深深为之震动。此时，刚刚结识的美国作曲家波特·本斯给予凡·莫里森极大的帮助，作品《格罗丽亚》开始摆脱单纯的情爱描述而成为一首反传统的力作，后被众多车库乐队翻唱。虽然"他们"乐队人员变化频频，但凡·莫里森始终担负着乐队坚定不变的灵魂，一直到"他们"解散。莫里森的个人演唱生涯同样成功，从与波特合作的《褐色眼珠的姑娘》开始，莫里森不断与国际著名乐手合作。专辑《星上数周》是与一批著名爵士乐手合作的，有冷派爵士乐开创者迈尔斯·戴维斯乐队的贝司手理查·戴维斯，有将爵士乐引向古典化发展的"现代爵士四重奏"乐队的鼓手康尼·凯。蓝调、灵歌、福音和民谣相结合的方式，相继在《月亮舞》专辑、《土波罗蜜》专辑、《凡·莫里森，他的乐

队和街头合唱团》专辑中延续发展，此后的专辑《在高速公路急进》，运用整个奥克兰交响合唱团来构架调色板，它与现场双张唱片《罢手已晚》一起，成为70年代爱尔兰风格与世界潮流汇合的总结。莫里森的嗓音较前辈歌手粗糙许多，但他浓重的爱尔兰口音和歌词中大量的关于民众生活状况的描写，以及对北爱尔兰政治事件的关注，使他成为最出色的凯尔特艺术家；与世界各地艺术家的合作，又使《一个叫天堂的小镇》、《特·那·诺格》、《有一个爱尔兰流浪者》这些爱尔兰民间调子，再度为世界人民熟知。莫里森80年代的《桂冠诗人创作》，90年代的《启蒙》，与黑人布鲁斯大师约翰·李·胡克合作的专辑《流亡太久》，也都成为享誉一时的经典。凡·莫里森因此被视为不受风格限制的凯尔特民谣艺术家。

在凯尔特无数不知名艺人的基础上，英伦逐渐形成民谣多元发展的格局。无论是流行歌星克里夫·理查德和他的“阴影”乐队，还是诸多地下团体，甚或像滚石这样的摇滚名团，也都试图在英国口味上加筑一些凯尔特修饰物。当然，这一时期真正扩展了凯尔特音乐的，也依然是来自爱尔兰的队伍，“斯文尼的男人”便是最著名的代表。

“斯文尼的男人”也是第一支爱尔兰民谣摇滚乐队，1965年在经纪人戴斯·凯利帮助下，由安迪·艾文、约翰尼·莫尼恩、乔·道兰组成原始团体，在各地街头、俱乐部、酒吧、剧场表演，日渐走红。起初，“斯文尼的男人”像很多乐队的早期生涯一样，也是唱些老歌谣。1967年，特里·伍兹入队代替了乔·道兰，他介绍其他团员听美国民谣歌手克拉伦斯·阿什利和道可·华生的作品。乐队成员开始分头创作，不久推出同名专辑，内中包括南美民谣《家庭木匠》和苏格兰高地民歌《威利·欧·威姆斯伯格》。该专辑后来成了众多英籍民谣乐团的启蒙之作。

后来，亨利·麦克鲁又入队代替了安迪·艾文。之后，“斯文尼的男人”开始尝试电声乐器，创作迷幻风格作品。在剑桥民谣

艺术节上，乐队受到了空前的欢迎。出版第三张专辑后，“斯文尼的男人”-宣布解散。特里·伍兹与妻子盖·伍兹继续奋斗，成为凯尔特民谣摇滚的守护者。很长一段时间里，特里·伍兹周游全英国和爱尔兰，间或与辛·李兹乐队吉他手菲利普·林纳特合作。1969年，伍兹与英国民谣乐队“贸易港大会”成员组成钢眼斯潘，推出专辑《汉克，乡村等待》，成功地将传统歌谣表现在现代音乐节奏气氛中。此后特里·伍兹和盖·伍兹致力于融合不同地方不同类型的民歌风格，包括南美的、中欧的、英格兰的和凯尔特的，这些概念较完整地表现在专辑《伍兹乐队》之中。

在北爱尔兰，后来又有海瑟尔·黑伍德、新生乐队相继出现。爱尔兰的克里斯蒂·摩尔在艾文·麦考尔与鲍勃·迪伦影响下，先后组织起普兰克斯蒂、激动的心、游吟作品乐队。先后也出现几位著名的词曲作者如爱尔兰的安迪·艾文、罗伊·盖勒佛、米克·汉立，以及较早的北爱尔兰作者伦·格拉厄姆，这些创作者禀承了凯尔特民谣的变化发展，从传统乐队埃尔坦、战场乐队、海湾之子、高地族长，一直到七八十年代受新乐思启发成立的乐队地丹南、声音小组，都从他们的作品深深受益。

也就从这个时候起，凯尔特音乐开始往各类西方音乐形式中扩散。但凯尔特音乐的显著特征，经常还是能从各种变化的形态里明显地感受到。从凯尔特音乐，我们能清晰地看到中世纪教堂歌曲在爱尔兰这片岛屿上的保存，这一方面是与世隔绝的封闭状态的结果，但更重要的一重因素是，爱尔兰独特的自然风土，是那么好、那么神、那么适合的一件外套。那种旷远、超脱、飘飘欲飞的音乐，常常会引领着外人的思绪，在天地之间若有所悟又不明所以。但当他们一旦踏上爱尔兰土地，真真切切地看到这里的山，这里的水，这里的云、气、风、雨时，他们的心里格登一下：呵，这就是了，这正是他在音乐中、在冥冥中、在魂牵梦绕中，想看清却又无法看清的奇丽景象。这里的天空一望无际，因为辽阔深邃而显得很低；颜色更深的水，水中层层叠叠地遍布着

不高的、但每一座都是峭然独立的丘峰，使下面幽水曲回，使四下寂寥神秘，使人们眼中始终是天低云暗山寂水清的图景。没有人的迹象，也没有森林生灵无比茂盛的形象，但又不是荒凉的，它们给人安静地生长、静谧地呼吸的印象。爱尔兰山水具有一种无与伦比的遗世独立气息，这也正是凯尔特音乐带给人的核心意象。这音乐有重迭的和声，有传说般的回响，有飘渺的歌吟，有旷远的合唱。在器乐上，竖琴和风笛是最常用的凯尔特特色乐器，它们配合凯尔特歌唱，流泛着同样的或相通的声音气质。后来，这样的声音气质进一步表现在一些现代新乐器中——在电子乐重叠回响的效果中，在电风琴朦胧发散的和声里。心灵和想象，这两个东西在凯尔特音乐中是如此重要；有歌词的时候，往往又会有自然、宗教、神话和传说，或玄秘幽深、色彩迷离、意象重叠的诗句，来加深音乐的这种意象。分析起来，凯尔特民歌旋律是中世纪调式的，很少有装饰音，也较少跨跳式的行进；它平缓地发展、简单地回旋，这种旋律有一种虚幻感和消逝感。

进入七八十年代，艺术家不再为艺术风格的分歧而苦恼，他们分化成了两个大的阵营：一个阵营比较坚持传统乐风，同时配器上也不排斥运用电子合成器或其他新出现的技术；另一阵营在外型上类似朋克，回归街头卖艺者的外表。

这后一类团体以“泼格斯”乐队为代表，灵魂人物叫谢恩·麦高万。“波格斯”是盖尔语中的脏话，意为“踢你的屁股”。这个乐队是既坚守传统民谣同时又将简单的朋克思想纳入风格的团体，首张专辑《给我的红玫瑰》，收录了乐队极其出色的两首作品——《伦敦黑街》和《威士忌流成河》。随后，乐队出版了由艾尔维斯·考斯泰勒制作的备受争议的专辑，其作风离奇，性别倒置；酒精药物的外表下深藏着社会底层的缩影，又用平实朴素的语言叙述种种政治情绪，自暴自弃的态度给人以极强的意识宣泄。而在全世界范围闻名的爱尔兰女歌手西尼·奥康纳，尤其第一张专辑《狮子和眼镜蛇》，以及爱尔兰乐队 U2 的早期作品《战争》、

《男孩》，以无疑属于同样充满愤怒的情绪为整个世界瞩目。

在坚持传统乐风的那一类团体中，最著名的当属“地丹南”乐队。地丹南拥有美妙的和声，传统而不失现代感的电声配器，团员玛拉·奥康纳、道拉斯·金与玛丽·布莱克，人人拥有一副曼妙动人的好嗓音，所以个人发展也个个成功。地丹南的专辑《爱尔兰之歌》，道拉斯·金的专辑《笼中的狮子》，玛丽·布莱克的专辑《无界线》，都成为世界性的畅销之作，在大众的心目中普遍视其为爱尔兰—凯尔特文化的代名词。

在凯尔特音乐的热潮中，出现了一个叫“凯尔特心跳”的本地厂牌，专门出版凯尔特音乐作品，尤其偏重圣咏、竖琴、风笛、女声方面。这是一家面向世界的爱尔兰民族音乐公司，十分注重传统和本民族文化，以及这传统和本民族文化与世界的交流；他们出版的，都是十分传统的基本保持凯尔特原始形态的新音乐，但并不搞考古发掘和文物展览式的文献辑录工作。“凯尔特心跳”的艺人，都是一些热爱传统的现代人，除了改编祖先留下的瑰宝，他们经常基于传统自己创作。在乐器上，既保留传统的编配特色，也结合新时代的音乐如电子乐、布鲁斯或摇滚，但大的方面仍是十分古雅的，这是一种既老又新、既过去又现在的经时代刷新了的古老音乐。

事实上，凯尔特文化对于每一个凯尔特家族而言，从来都不仅仅是单纯的文字或音乐，就某种层面而言，它更是生活方式、处世哲学的世代相传。在 80 年代再一次的寻根热潮中，英裔美国人再度踏上祖先的土地——爱尔兰或者苏格兰，发现民间新的家族式团体有“法里一家”、“布莱克一家”、以及“家族乐团”，后者原名“an clann as dobbar”，意思是“来自都灵的家庭”。家族乐团虽然 80 年代才出名，但他们的活动早在 50 年代就开始了。当时，莱奥·布兰南组织家庭成员在乡村中演唱中世纪凯尔特圣歌，女儿玛丽·布兰南加入乐团后，乐团在曲目上有所改变，从英国民歌手多诺文，到加拿大民歌手琼尼·米契尔的歌曲，都会出现



U2：《猪罗马》

西尼·奥康娜：《无所奢求》

小红莓





恩雅：《水标》

在他们的演出歌目上，只不过唱的是盖尔语。在莱特肯特民歌节和柏林演唱会中，该乐团获得了空前的成功。1980年，妹妹恩雅加入后，"家族"终于赢得了两张专辑的出版。《声音》专辑改变了乐队的命运，使它从一个偏于世界一隅的地方小团体，成了全球皆知的国际时尚的一部分。随后，"家族"1986年专辑《回声》、1987年专辑《循环》、1992年专辑《灵魂》，恩雅专辑《恩雅》、《水标》、《牧羊人之月》，玛丽·布兰南专辑《玛丽》，全都获得了世界性的成功，被视为新世纪音乐的代表作品。从音乐上看，无论"家族"乐团、恩雅还是玛丽的作品，都同时包含两方面的构架，即：既保存传统民谣和圣诗圣咏元素，又加入时代感极强的电影配乐，这成为这个家族的基本创作手法；而在音乐题材和作品观念上，则运用避世或回归自然的主旨，这也是凯尔特文化本身具有的内涵。

90年代，在爱尔兰这片音乐沃土上，又诞生了莱斯利·道戴尔、西坡、克里斯蒂·亨奈西、男孩地带、玛米·柯曼这样一些新星。男孩地带是一个偶像性团体，凯尔特的悠远到了偶像身上，变成一种极度的浪漫，他们快速成名横扫全球。克里斯蒂·亨奈西深受美国布鲁斯大师密西西比·约翰·荷特影响，早期演绎的都是一些自传性歌曲，并经常在英国各地街头俱乐部卖唱，表现艰难的求学经历和刻骨的贫困生活，他还一直经受着神经衰弱的折磨。有时，穷困潦倒的亨奈西甚至会以一首歌5爱磅（8美元）的售价，廉价出售自己的歌曲。后来，被恩雅经理人尼奇·雷恩相中，亨奈西推出《彩排》，一举结束20多年的艰苦写歌生涯，一夜成名。西坡是支电子音乐和传统爱尔兰音乐的松散结合，营造绕梁之音与杂乱声响交错的氛围，制造聪慧的跳舞音乐，为传统凯尔特音乐加入了部落风情，此外，这个被称为爱尔兰跳舞音乐中最诡谲的乐队，也会唱一些盖尔语的抒情小品。乐队灵魂人物来自凯尔特人发源地，西坡这个名字，在希腊神话中指那些居住在北极以外的沐浴纯净阳光的人。正如上面人物所体现的，对年

轻的后辈而言，他们成长期所经历的音乐已不单是凯尔特的诗性民谣传统，而是整个西方音乐的大背景。这一时期在爱尔兰本土最引人注目的民谣歌手是艾琳娜·麦克伊芙，在国际上最知名的则是小红莓。在爱尔兰历史上最畅销的专辑《女人心》（麦克伊芙的作品）中，既有凯尔特的激荡，也有美国民谣的温和，既有古雅的竖琴、拨弦古钢琴，也有大量的弦乐、浪漫感性的流行元素和摇滚乐的热情。麦克伊芙在爱尔兰交响乐团任过四年专业提琴手，她的音乐最擅于将富于爆发力的摇滚与雅致的古典音乐融于一炉，而她富于洞察力的音乐语言，则受益于美国的迪伦和加拿大的柯恩。小红莓离纯正的民谣更远，在他们的音乐里充满了世界各地各种民间音乐的影响，但他们保持了对自然的尊重，音乐绚丽却仍能回到比较单一和本真的状态。对今天的爱尔兰音乐来说，最难以抹去的可能就是那一种源自祖先的神韵了。而任何一部有关爱尔兰或苏格兰高地的电影，总会来一段类似电影《卡尔》中的、由雷姆·奥·弗莱尼演奏的风笛。也许，只有爱尔兰苏格兰的民谣，才会给人带来那么一种恬静、遥远、沁人心脾的感受吧。而这样的神韵，也会自然地蔓延到一些与爱尔兰相关的音乐——如“神秘园”、“死亡也会跳舞”——的作品中。

【名词中英对照】

约翰·麦克康马克	John McCormark
《游吟男孩》	The Minstrel Boy
《爱尔兰移民》	The Irish Immigrant
《你若阳光般微笑》	The Sunshine Of Your Smile
迪莉亚·墨菲	Delia Murphy
约翰·弗兰西斯·沃勒	John Francis Waller
《飞转的轮子》	The Spinning Wheel

《如果我是只黑鸟》	If I Were A Blackbird
《厨艺歌》	Courtin' In The Kitchen
《再见麦克，再见派特》	Goodbye Mike And Goodbye Pat
《劳拉·克莱那》	Nora Creina
丹尼斯·戴	Dennis Day
艾米丽·米切尔	Emily Mitchell
凯特·史密斯	Kate Smith
罗伯特·怀特	Robert White
罗伯特·肖合唱团	Robert Shaw Chorale
阿瑟·弗莱德	Arthur Fledler
约翰·威姆斯	John Williams
詹姆斯·高威	James Galway
约翰·泰夫纳	John Tavener
《凯尔特安魂曲》	Celtic Requiem
高地族长乐团	The Chieftains
西恩·奥·瑞阿达	Sean O'Riada
《早一点热早餐》	Boil The Breakfast Early
《爱尔兰的心跳》	Irish Heartbeat
《巴里．林敦》	Barry Lyndon
艾里·贝恩	Aly Bain
海湾之子	Boys Of Lough
战场乐队	Battlefield Band
斯托克顿的翅膀	Stockton's Wing
格拉玛丽乐队	Gramarye
西莫斯·恩尼斯	Seamus Ennis
凯坡赛里	Capercaillie
《血是热的》	Blood Is Strong
《与爱人同行》	Walk My Beloved

传统	Tradition
乔什·怀特	Josh White
奥黛特	Odetta
汤米·麦克姆	Tommy Makem
克兰西兄弟	The Clancy Brothers
《一壶五味酒》	Jug Of Punch
《利物浦的残渣》	The Leaving Of Liverpool
都柏林人	The Dubliners
绘图员	Draughtsman
朗尼·朱小组	Ronnie Drew Group
伊安·麦卡尔曼民歌小组	Ian McCalman Folk Group
麦卡尔曼们	The McCalmans
他们乐队	Them
军校生乐队	The Cadets
凡·莫里森	Van Morrison
戴姆尼沙滩	Demnie Sands
标枪	The Javelins
君主	Monarchs
《现在不哭》	Don't Start Cry Now
《亲爱的请别走》	Baby Please Don't Go
《黑夜降临了》	Here Comes The Night
波特·本斯	Bert Berns
《格罗丽亚》	Gloria
《褐色眼珠的姑娘》	Brown—Eyed Girl
《星上数周》	Astral Weeks
理查·戴维斯	Richard Davis
康尼·凯	Connie Kay

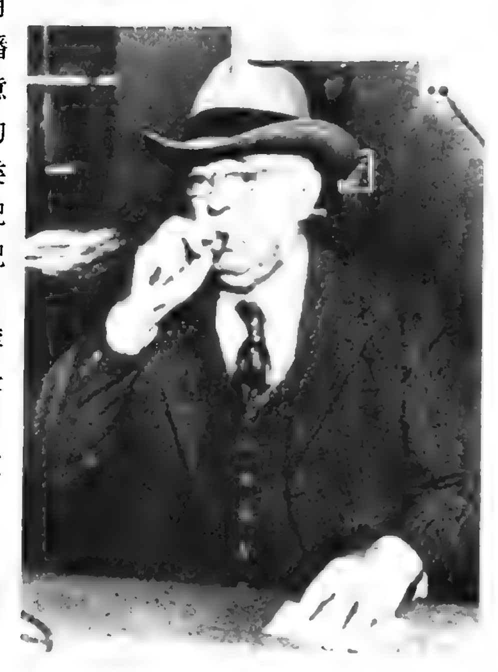
《月亮舞》	Moon Dance
《土波罗蜜》	Tupelo Honey
《在高速公路急进》	Hard Nose The Highway
《罢手已晚》	It's Too Late To Stop Now
《一个叫天堂的小镇》	A Town Called Paradise
《特·那·诺格》	Tir Na Nog
《一个爱尔兰流浪者》	One Irish Rover
《桂冠诗人创作》	Poetic Champions Compose
《启蒙》	Enlightenment
《流亡太久》	Too Long In Exile
克里夫·理查德和阴影	Cliff Richard & Shadows
斯文尼的男人	Sweeney's Men
泰迪·伍兹	Terry Woods
克拉伦斯·阿什利	Clarence Asley
亨利·麦克鲁	Henry McCullough
《斯文尼之路》	Track Of Sweeney
辛·李兹	Thin Lizzy
《汉克，乡村等待》	Hank, The Village Wait
《伍兹乐队》	The Woods Bands
海瑟尔·黑伍德	Heather Heywood
新生	The Freshmen
克里斯蒂·摩尔	Christy Moore
普兰克斯蒂	Planxty
激动的心	Moving Hearts
游吟作品	Bardy Works
安迪·艾文	Andy Irvine
罗伊·盖勒佛	Rory Gallagher
米克·汉立	Mick Hanly

伦·格拉厄姆	Len Graham
埃尔坦	Altan
地丹南	De Dannan
声音小组	The Voice Squad
泼格斯	The Pogues
谢恩·麦高万	Shane MacGowan
玛拉·奥康纳	Maura O'Connell
道拉斯·金	Dolores Keane
玛丽·布莱克	Mary Black
法里一家	The Fureys
布莱克一家	The Blacks
家族乐团	The Clannad
玛丽·布兰南	Maire Brennan
恩雅	Enya
《声音》	Fuaim
《回声》	Macalla
《循环》	Sirius
《灵魂》	Anam
《水标》	Watermark
《牧羊人之月》	The Shepherd's Moon
莱斯利·道黛尔	Leslie Dowdall
西坡	Hyper
克里斯蒂·亨奈西	Christie Hennessy
《彩排》	The Rehearsal
男孩地带	Boyzone
纳米·柯曼	Naimee Coleman
艾琳娜·麦克伊芙	Eleanor McEvoy
小红莓	Cranberry

《女人心》	A Woman's Heart
《卡尔》	Cal
神秘园	Secret Garden
死亡也会跳舞	Dead Can Dance

美国民谣

我们再也无法考证那些原始布鲁斯或民歌创造者的生平甚至名字了。我们能做的，不过是通过一个世纪来听后继者们录制的唱片，来唤回过去，冲刷我们还不至于太过退化的情感。这些唱片极大地拓宽了过往岁月里仅利用口耳相传传播音乐的渠道，更大的意义在于：它们在世界的传播，启发了整个人类的创造力与理解力，记录历史并延长我们的记忆。



约翰·卢马克思

建立这一唱片库——美国国会图书馆录音资料库的行动，来自民谣学者约翰·卢马克思与艾伦·卢马克思父子。他们从 30 年代开始，陆续在美国各州乡村、田野、街道甚至监狱里，为民间歌手留下录音，几乎是单枪匹马地

完成了一项搜集整理美利坚各类民间音乐的浩大工程。无论黑人或白人，这些参与录音的歌手通被称为“游吟诗人”(Chauffeur)，在大众的词汇库里，Chauffeur 这个词通常被人们意为“雇佣司机”。他们都有着流浪的生活背景，流浪一方面提供改善自身生存环境的可能，另一方面是在无意状态下，实现了不同艺人之间音乐的碰撞、融合。等历史走完这一段，我们发现这后一方面是尤其重要的。而绰号“铅肚”的胡迪·莱德贝特，无疑是流浪艺人中最突出的典型。

“铅肚”早年在西路易斯安那和东得克萨斯谋生，从白人矿工那里学习一些牛仔歌曲、苏格兰民歌及钢琴弹奏曲。1912 年，在盲人莱蒙·杰佛逊的指导下，“铅肚”学弹了十二弦吉他并建立起他自己独立的个人布鲁斯风格。“铅肚”后来因杀人罪服刑，当其身陷囹圄之际，又意外地得到那些源于 18 世纪或更早时期的众多黑人囚歌。由“铅肚”首录的欧洲民谣《加利斯·波尔》，法式舞曲《水壶沸腾》，牛仔情歌《爸爸，我来了》，劳动号子《带上锤子》，南方废奴民歌《约翰·哈迪》，福音歌曲《玛丽，别哭》，囚歌《肖提·乔治》和《谁是回来的鹿》，以及 12 张专辑唱片，成为国会图书馆最有价值的有声资料。通过一系列录音、电台广播和学院巡演，“铅肚”成为第一位具有国际影响的黑人民歌手。继“铅肚”莱德贝特之后，又有布朗尼·麦基、索尼·特里、桑·豪斯、索尼·鲍伊·威廉姆森和“混水”等，他们陆续参与了国会图书馆的录音。

杰西·福勒是一位善于学习别人曲调，然后配以自传式唱词的游吟歌手。福勒从幼年就开始用自制的五弦琴进行弹唱，其游吟生涯从亚特兰大辗转芝加哥再转往加利福尼亚。沿途，福勒除了作街头表演，也靠制作手工艺品来维持生计。福勒从教堂里学会了诸如《恩情浩荡》、《不久以后》这些福音歌曲，流浪生活的丰富经历和见闻，最后化成福勒滔滔不绝的歌曲资源。杰西·福勒用与众不同的独门乐器脚踏击弦贝司，配上吉他、口琴组成一

人乐团，录制过一大批原始格调的民谣作品，其中以《化作爱之咖啡屋》与《旧金山低吟布鲁斯》最为著名，前者也是鲍勃·迪伦的启蒙之作。说起来，艾伦·卢马克思自己也算一位不错的民歌手，除了帮助别人录音，卢马克思也录制了《得州民歌》和《我唱美国民谣》这两张自己的作品。随着工作进展，通过参与艾文·麦考尔的广播节目《民谣与布鲁斯》的演出，卢马克思比较了英美两地传统音乐的源流与演变，然后推出里奇一家的录音。此时，里奇一家刚刚从苏格兰来到得克萨斯，使一组《南方世俗民歌集》得以流传。随后又有盲人吉他手唐·沃森与克拉伦斯·阿什利、查理·麦考伊等相继被卢马克思发现并留下了珍贵的声音史料。

发现伍迪·加思里可说是艾伦·卢马克思最重大的发现之一。加思里是一位街头艺人，一生谱写和改编了一千多首歌曲。加思里从得州流落到加州，在与歌手西斯科·休斯顿和演员威尔·吉尔的交往中，深深受到他们左翼政治思想的感染。此间，加思里逐渐建立他个人的音乐风格，同时也建立起异乎寻常的强烈道义感。加思里的创作以他自己亲身经历的各种苦难为素材，具有浓厚的民间抗议情绪，《富饶



伍迪·加思里（Guthrie，Woody）

的牧场》、《旱区难民》、《这土地是你的土地》等歌，最后都成了强有力的民权斗争的武器。伍迪·加思里40年代在加州与皮特·西格、李·海斯、米拉德·兰姆派尔组成“年鉴歌手”，成为格林威治这个日后的东海岸民谣运动中心中的先导乐队。加思里最重要的作品是自传性的《边界和光荣》，这张唱片记录了他大半生的创作与革命生涯；而12张国会图书馆录音，及唱片公司“民谣之路”（Folkway）出版的大量专辑，除了给人音乐的享受，还启发人们如何去面对生活、如何用音乐去表达生命。加思里的吉他上刻写着一句格言："这乐器扫除法西斯"，他始终不忘鼓舞人们，用手上的一切去反抗不平。和加思里并肩站在一起的皮特·西格与织工乐队，在音乐上和政治上保持着与加思里大体相同的态度，他们的作品，都基于传统民间音乐（包括民谣和布鲁斯），配上有关政治题材的歌词，旨在唤起民众的情感与觉悟。

为了弄清这一股民谣潮流的音乐渊源，我们还有必要回到更早一点的20年代，来了解在音乐风格上进行革新的先辈，正是这些先辈，最先从正统渠道踏进了民间音乐领域，从而引起了主流文化对民间文化的关注。如比尔·约翰逊、山姆·摩根、保罗·怀特曼，他们在二三十年代开风气之先，演奏较纯正的新奥尔良爵士乐或拉格泰姆；作曲家格什温及白人小号手比克斯·白德贝克，一个创作黑人风格的音乐，一个演奏地道的黑人爵士乐曲，通过他们这样的白人音乐家，黑人音乐开始在白人青年中传播；当然还不能忽略了欧文·柏林的歌曲，经由平·克劳斯贝以及好莱坞明星艾迪·坎特的演唱，百老汇歌舞剧空前繁荣，从另一个侧面强化了黑人音乐元素在美国大众娱乐业中的地位。乡村传统的苏格兰民歌等欧陆民谣，也在随着人口的迁移流动而变化着，它们大多数融合了黑人布鲁斯元素，当然也有顽固保持欧洲特性的一面。这后一种形态，最终发展成了乡村音乐，像比尔·蒙罗、蓝天男孩、莉莉兄弟、厄内·福德、弗洛伊德·梯尔曼，都在30—40年代极力起着纯化和固定白人根源的作用。而以汉克·威廉姆



汉克·威廉姆斯（Williams，Hank）

斯为代表的另一群艺人，则尝试运用更多的音乐元素，既保持欧式民谣配器手法，又增加布鲁斯音阶，同时动用复调和声等方式进行改良试验，逐渐形成新的类别——乡村山地民歌。汉克·威廉姆斯早年在黑人乐团“梯托特”中呆过，学会了拉格泰姆；后来自组“漂泊牛仔”，专辑《阿卡夫一罗斯》中有一曲《移动它》，可以感受其中改良传统乐器提琴在其中的作用；而作品《很容易看见》直接影响了埃弗利兄弟的风格，他们视威廉姆斯为最早一位摇与滚（Rock & Roll）歌手，这首歌就是一个最有力的明证。当然，汉克还影响了身边的乐手如坎南保·尼科尔斯、罗伊·阿卡夫，影响了后来的通常被视为乡村音乐之父的吉米·罗杰斯、莫尔·哈加得，影响了鲍勃·迪伦的民谣革新，影响了更后的80—90年代的乐队“这这”、“黑乌鸦”。正因为汉克·威廉姆斯以来的改良分化，才使50年代的民谣城市化成为可能，并使此后的民谣创作日趋精致和成熟。

60年代初，城市民谣在商业上取得了一时之盛，这主要仰仗了众多演唱组的涌现。这些组合带来了多种乐器的丰富配合，多层次和声的丰富变化；加上伍迪·加思里、皮特·西格，以及

《小拳击手》作者马尔文那·雷诺兹，在此之前已经作出了无比雄辩的示范——歌曲创作源于民歌高于民歌，创造源于传统又超乎传统，打开了声音题材和歌词题材的广阔包容性；这些，使得金斯顿三重唱的专辑《至多》、《我们来了》、“石灰石”的同名专辑，“高地族人”用多种语言演唱的作品，四兄弟演唱组翻唱的皮特·西格的《花归何处》，迅速红遍全美，进而影响了全球音乐市场。甚至日后的鲍勃·迪伦，也是依靠这类民谣演唱组如“彼得、保罗和玛丽”的翻唱，才得以扬伟名于天下。总体来看，这是些取材于欧陆传统民谣但又辅之以黑人布鲁斯和拉格泰姆风格的作品，这一创作特色，构成了美国民谣的主体特征。

在60年代，音乐上的黑白界线，在绝大多数民谣歌手和词曲创造者心中已经消失。这些歌手大都会受“铅肚”、波尔·艾夫斯，然后是伍迪·加思里、金·里奇，再后是汉克·威廉姆斯作品《老奥普利》的启迪。女歌手卡洛林·赫斯特首张专辑邀请鲍勃·迪伦作伴奏乐手，并用绝非甜美的嗓音征服了听众，被视为新时期的金·里奇。赫斯特广阔的歌曲来源也是一个成功的因素，布鲁斯、西班牙民谣，以及传统欧陆民谣，都在同一张专辑甚至同一首作品里出现了，这种多民族音乐的广泛融合，预示了此后民谣发展的重要方向。

鲍勃·迪伦成为引导新民谣发展的主导。他在大学时接触欧美杰出现代诗人的作品，逐步进入左翼的民谣演唱圈子。与他交往的有著名民歌手伍迪·加思里，也有杰出的嚎叫派诗人艾伦·金斯堡。迪伦的第一张专辑是一些12小节的标准布鲁斯，收录的尽是黑人们传统的老歌，据说这是一张连民间布鲁斯老艺人都肃然起敬的唱片。两首创作歌曲中，迪伦写了一首《献给伍迪之歌》，一方面是向伍迪·加思里致敬，另一方面是向世人宣布：要成为新的民歌手、必须拥有像伍迪·加思里那样的人格精神。在随后的5年中，鲍勃·迪伦出版了一系列经典专辑，包括《放任自流的鲍勃·迪伦》、《时代在变》、《席卷而归》、《重返61号高速

公路》、《无数金发女郎》等，这些作品影响了几乎所有门类的艺术家，也奠定了迪伦在民谣复兴运动中旗手的地位。我们可以从强烈抨击时弊的民谣歌手菲尔·奥奇斯的作品《一切不过是命运》中感到鲍勃·迪伦与伍迪·加思里、鲍勃·吉布森、汤姆·帕克斯顿的影响，还可以从擅长演唱情歌的梯姆·哈丁以及梯姆·巴克利身上发现鲍勃·迪伦的作用。后来，迪伦放弃原声吉他民谣，转向电声摇滚，创立了民谣摇滚，而他早期优美而不失激烈的歌词和诗篇，此时却在大西洋两岸唤醒众多摇滚歌手，其中包括约翰·列农和米克·贾格尔。迪伦使他们从狭隘的情爱题材中醒来，视线转向更宽广的社会、政治、文化领域。如果没有这后来的变化，甲壳虫和滚石乐团将不会成就在摇滚史上的伟名。迪伦的歌词一直是象征性的，早期是枝叶纷披的隐喻和意象，后期是大量的《圣经·旧约》典故，这与传统民谣截然不同。迪伦将晦涩多义的现代诗与民间歌唱质朴的旋律结合在一起，使60年代的民谣成了知识分子的先锋艺术。他在歌词上的创作深受法国象征诗派影响，歌词中充满广阔的暗示和哲理性的意象。这时，民谣已不单是民间传统的代名词，也是时代的象征，和民间思想的代言。



鲍勃·迪伦和琼·贝兹



鲍勃·迪伦：《世界出错了》

但迪伦始终并不把自己视为抗议歌手，而坚持歌曲只是他个人内心的独白。正是这可贵的真实性原则，接通了个人生命与时代命运的脉络。在迪伦辉煌的音乐生涯之前，也就是1962年的年底，他到英国去住过一段时间。英国的传统民谣叙事曲，是美国民谣的根，迪伦去那里正是为了体会传统民谣的深境，上一堂非正规的民谣音乐课。在那儿，迪伦结识了英国民谣歌手马丁·卡什。卡什教给迪伦许多有关传统英国民谣的知识。在卡什所推荐的歌曲中，有两首歌给迪伦留下了深刻的印象，《弗兰克林勋爵》和《斯卡布罗市场》。后来，迪伦改编了这两首曲子，前者成了著名的《鲍勃·迪伦之梦》，后者则成了旋律优美的两首情歌的素材——一首是《从北方来的女孩》，一首是《西班牙皮靴》。在卡什与其他许多民谣乐手的影响下，迪伦创作了近10首英国传统民谣形式的歌曲，流传广远的曲目包括《战争头子》、《上帝在谁那

边》、《只是个流浪汉》、《再见》。

英国之行为迪伦提供了深厚的创作土壤。正如迪伦所说，民谣音乐带给人的亲切感是任何别的音乐形式所无法比拟的，这正是民谣真正的魅力所在。1963年初，迪伦回到纽约开始他行将震撼世界的歌曲创作。这创作一开始表现为对传统的全神贯注的吸收和改编，其后表现为对这些传统规则和限制的一一打破——这是最有力量的打破，比一切现代派的胡作非为都更为惊人，它是来自于传统内部的颠覆，并最终成为传统自身无比强大的发展和新生。迪伦是多变的，他以自己的激烈变动紧紧抓住了周遭世界的激烈变动。正像后来我们所看到的，这是一个变化剧烈的年代。而迪伦的每一次转向，都恰当地成为时代转向的标志。

不过值得提出和令我们警醒的是，恰恰是迪伦那些封闭的个人性作品，而不是更有名的、红色抗议的、力图捕捉时代脉搏的战歌，才更好地抓住了迪伦的敏感才情，纪录了他身处时代的痛苦和梦想。迪伦的作品，特别是他早期的作品，毫无疑问，已经成为美国60年代编年史的一部分。

迪伦一直在变。对这一点，有人赞赏，有人批评，有人婉惜。这时，反倒是他影响下的另一个歌手，完整地坚持了伍迪·加思里和迪伦早期的抗议立场，这个歌手就是菲尔·奥奇斯。

菲尔·奥奇斯1940年出生于得克萨斯，如果不做歌手，他可能会成为一名记者。1960年，他从大学新闻专业退学，来到混杂着诗人、艺术家和左翼激进分子的纽约格林威治村，受到左翼思想日益深厚的熏陶。在新闻界的短暂经历使他认识到：只要他从事着新闻界的事业，他便不可能坚持和忠实于自己的信念。从此，菲尔·奥奇斯离开了一度试图干出名堂的新闻业，一心一意地扑在了音乐上。

奥奇斯的音乐一直局限在传统民谣的领域，他的歌简单朴实，甚至缺乏变化和发展。通常独自一人抱一把木吉他，一个人一边弹一边唱，一边用交谈和插话与听歌的人交流。有人称他的歌为



菲尔·奥奇斯（Ochs，Phil）

时事歌曲，他习惯于以民歌的方式唱诵一些时事新闻，他的第一张专辑就叫——《每条新闻都适合歌唱》。奥奇斯认为，人们必须重视自己现实的处境，必须反映对一些重大社会事件的真实意见。这使他在联邦调查局的档案越积越厚，最后多达410页，从某种程度上说，他一直是被作为一个与政府对着干的人，被当局监视着。奥奇斯的巅峰时期在1964—1966年，这也是美国民权运动最高涨的时期。他唱歌，还在杂志上写时事评论，这是两种方式的同一项事业，他喜欢这样与公众自由交谈。他的歌词就是他的写照，他的公共形象就是他的个人形象，他以个人立场正直地说出真话，抗议美国政策给人民带来的灾难。在这一点上，菲尔·奥奇斯正像民歌历史上源远流长的游吟歌手所为：叙事性、吟唱传统，用音乐传播消息、同时表达民间的意见。

但奥奇斯的经历是却悲剧性的。民权运动高涨时期，同时也是美国反共的麦卡锡主义最严酷的时期。奥奇斯曾在芝加哥的民主集会中被捕，曾被听证会传讯并没收了吉他。但最严酷的并不是现实的寒冷，而是奥奇斯自己内心的巨大矛盾：过于简单的理想主义，使他越来越深地陷入了对自己的怀疑，陷入了对早期的简单化批判的怀疑。在留下了6张专辑、100多首歌后，随着60

年代结束，奥奇斯的激情神秘地消失了。70年代之后，奥奇斯已很少有新的创作。这个热情爽朗的人开始酗酒。直到1975年，他一直努力在反对的越战结束了，在中央花园庆祝集会上，奥奇斯容光焕发，满情欣喜，“他在微风中歌唱，带着一丝疲倦，似乎他等待这一刻已等了太长时间。”但次年，他结束了自己的生命，用自己的手。

理想失落了，复杂的、急剧的时事变化，使现实像开了一场玩笑。在落魄的那几年，菲尔·奥奇斯说出一句让所有的理想者都会揪心的话：“我担心有一天我会在舞台上笑出声来。”

【名词中英对照】

卢马克思	Lomax
“铅肚”胡迪·莱德贝特	Huddie" Leadbelly" Ledbetter
《加利斯·波尔》	Gallis Pole
《水壶沸腾》	Sukey Jump
《爸爸，我来了》	Daddy，I'm Coming
《带上锤子》	Take This Hammer
《约翰·哈迪》	John Hardy
《玛丽，别哭》	Mary，Don't You Weep
《肖提·乔治》	Shorty Geoge
《谁是回来的鹿》	Who a Back Buck
布朗尼·麦基	Brownie McGhee
索尼·特里	Sonny Terry
杰西·福勒	Jesse Fuller
《恩情浩荡》	Amazing Grace
《不久以后》	By And By

《化作爱之咖啡屋》	Became The Darling Of The Coffee House
《旧金山低吟布鲁斯》	San Francisco Bay Blues
艾文·麦考尔	Ewan McColl
里奇	Ritchie
《南方世俗民歌集》	Southern Folk Heritage
唐·沃森	Don Watson
克拉伦斯·阿什利	Clarence Ashley
查理·麦考伊	Charlie McCoy
伍迪·加思里	Woody Guthrie
西斯科·休斯顿	Cisco Houston
《富饶的牧场》	Pastures Of Plenty
《旱区难民》	Dust Bowl Refugees
《这土地是你的土地》	This Land Is Your Land
皮特·西格	Pete Seeger
李·海斯	Lee Hayes
米拉德·兰姆派尔	Millard Lampell
年鉴歌手	Almanac Singers
《边界和光荣》	Bound And Glory
织工乐队	The Weavers
比尔·约翰逊	Bill Johnson
山姆·摩根	Sam Morgan
保罗·怀特曼	Paul Whitemam
欧文·柏林	Irving Berlin
平·克劳斯贝	Bing Crosby
艾迪·坎特	Eddie Cantor
比尔·蒙罗	Bill Monroe
蓝天男孩	Blue Sky Boys

莉莉兄弟　The Lilly Brothers
厄内·福德　Ernie Ford
弗洛伊德·梯尔曼　Floyd Tillman
汉克·威廉姆斯　Hank Williams
梯托特　Teetot
漂泊牛仔　Drifting Cowboys
《阿卡夫——罗斯》　Acuff——Rose
《移动它》　Move It On Over
《很容易看见》　Easy To See
埃弗利兄弟　Everly Brother
坎南保·尼科尔斯　Cannonball Nichols
罗伊·阿卡夫　Roy Acuff
吉米·罗杰斯　Jimmie Rodgers
莫尔·哈加得　Merle Haggard
鲍勃·迪伦　Bob Dylan
这这　The The
黑乌鸦　The Black Crows
马尔文那·雷诺兹　Malvina Reynolds
金斯顿三重唱　The Kingston Trio
《至多》　At Large
《我们来[illegible]》　Here We Go
石灰石　The Limeliters
彼得、保罗和玛丽　Peter，Paul & Mary
波尔·艾夫斯　Burl Ives
《老奥普利》　Grand Old Opry
卡洛林·赫斯特　Carolyn Hester
菲尔·奥奇斯　Phil Ochs
《一切不过是命运》　There But For Fortune

鲍勃·吉布森	Bob Gibson
汤姆·帕克斯顿	Tom Paxton
梯姆·哈丁	Tim Hardin
梯姆·巴克利	Tim Buckley

迪伦之后

——美国民谣的下半叶

1965年7月25日黄昏，万众喧腾的新港艺术节上，鲍勃·迪伦首次上演自己的电声作品，仅仅三首歌后即被鼎沸的倒彩声淹没——尽管伴奏乐手艾尔·库柏、迈克·布隆菲尔德为演出预排了好几个通宵，尽管人们接受了鲍勃·迪伦上场前的两支电声乐团“议院兄弟”与巴特菲尔德布鲁斯乐队。返台加唱时，鲍勃·迪伦微笑着接过彼德·雅洛递过来的原声木吉他，以一曲《宝贝，一切结束》终结了整场演出。

这场演出最终被视为探讨民谣精髓与民歌形式关系的预言。鲍勃·迪伦放弃了与琼·贝兹齐名的民歌王子的称谓，转而追求更适合表达自我的形式。无疑，芝加哥布鲁斯或者老式摇滚风格的伴奏，更适合鲍勃有些哀鸣并故意拖长尾音的布鲁斯唱腔，从音箱里发出的咆哮声响，提示听众一个新时期的来临：时代已经改变，民谣精神需要通过更具说服力的形式来表达。通常的说法是，甲壳虫和动物乐团的作品，以及洛杉矶飞鸟乐团翻唱的《手鼓先生》，成为促使迪伦转变的导火索。迪伦用这一次并仅用这一次舞台经历，便完成了绵延达30年风格的转接。此后，鲍勃·迪伦几乎没有再回复以往任何一种风格，他以不断的变化秉守内心的真实，而其指向摇滚的道路上已经聚集大量的追随者。历史上独立发展的各类民歌在二战后的相互衍生，乡村音乐与布鲁斯的相互融合，使老式摇滚乐在这批出生于二战或二战之后的人群中

生长起来，这些人可以更自然地吸收各类音乐形式的滋养。

曾经是朱蒂·柯林斯伴奏乐手的罗杰·麦昆，加上大卫·克罗斯比和铃鼓手金·克拉克，组成了“飞来飞去的旅游者”乐队。1964年又有迈克尔·克拉克和贝司手克里斯·希尔曼来投，乐队更名为“飞鸟”。飞鸟成员都有一个共同的爱好：热爱民谣，同时热爱披头士。在飞鸟几乎所有的专辑中，他们都翻唱了由鲍勃·迪伦或皮特·西格创作的经典民谣歌曲，并将这些歌曲的风格转化成热门的形式。通过数张专辑的连续发表，几位成员证实了自己的创造力。他们大多运用辛辣又极富想象力的手法，实在地描绘发生在整个60年代政治社会以及个人精神状态中的混乱与斗争。从首张专辑《手鼓先生》到第二张专辑《转向，转向，转向》，飞鸟逐渐成为西海岸最重要的民谣核心团体，他们在音乐形式上的广泛探索，引起民谣界的极大震动。大卫·克罗斯比在英国巡演期间与甲壳虫结识，并与乔治·哈里森一起研究东方哲学和印度锡塔琴，其后的专辑《比昨日更年轻》（1967），便以和谐地结合印度音乐的形式，为民谣阵营注入了新概念。与此同时，乐队也受到现代自由派爵士乐大师约翰·科特伦作品《印象》、《非洲铜管》的影响，在1966年出版的第三张专辑，带迷幻色彩的《五维空间》中，甜美的和声，叮当的琴声甚至宏大的管弦乐伴奏，使飞鸟比同期的众多实验性乐团更夺目更亲切，先锋与群众打成了一片，飞鸟因此而被视为美国的甲壳虫。

飞鸟的位置，实际上处于民谣摇滚的前沿地带。后来，这一位置在70年代被雄鹰乐队延续下来。雄鹰的乐器特色建立于斑鸠琴、木吉他、电吉他和夏威夷吉他上，有优美的和声和旧式的反叛。无论《亡命之徒》还是《加利福尼亚旅馆》，都是以梦幻和虚构的形式来概括现实，没有其他乐队那么多的矛盾冲突痛切，相反充满劝诫的意味，产生将人们从现实生活中拉走的虚浮感。从音乐到精神，它们延续了鲍勃·迪伦《约翰·韦斯利·哈丁》的余绪，这一点正与飞鸟类似。自然，这是后话。

在1967年蒙特利尔流行艺术节后，克罗斯比离开了飞鸟，与“野牛春田”乐团成员一起组成C. S. N及C. S. N. Y。野牛春田人员变动频频，前身是由史蒂芬·斯提尔斯、里奇·福莱以及后来组建“猫妈妈”乐队的拉里·帕克组成的阿哥哥歌手乐队；后来这几个人你来我走时聚时散，在不同时期组成不同名目的乐队。虽然这些乐队都十分短命，仅有寥寥几张专辑面世，但队中成员，日后都成了左右民谣乐坛的重要人物。

新入飞鸟的乐手金·帕森斯，克拉伦斯·怀特，带来一些更根源的乡村音乐，使飞鸟随后出版的专辑——《声名狼藉的飞鸟兄弟》、《牧场竞技之甜蜜的心》，都倾向于乡村摇滚，这时队员干脆另组或加入诸如飞饼兄弟、纳什维尔之西之类的乡村团体。1969年专辑《轻松骑手之叙事曲》，成为总结飞鸟60年代成就的作品，专辑名称来自丹尼斯·胡坡执导的嬉皮文化电影《Easy Rider》，电影中两首插曲，也都是飞鸟的手笔。进入70年代以后，飞鸟的作品一直保持了乡谣作风，他们以亲和的外表，带动了加州西海岸，使之成为继纽约格林威治村之后的又一民谣阵地。此后，带有民谣特质的西海岸乐团“妈妈和爸爸”以及沙滩男孩开始走红；人们熟知的鲍勃·迪伦、道可·华生、曼斯·里普斯罗姆、莱廷·霍普金斯，新出现的乐团“爱”，吉他大师赖·库德与牙买加歌手泰及·马哈尔和迷幻乐队“精神”的组建者埃及·卡西迪组成的上升之子乐队，一时都成为众人争睹的团体；而在加州另一城市旧金山，也出现以数支乐队为主干的实验民谣阵营：感恩而死，杰弗逊飞机乐团，水银邮政部，以及名气较小但却不能忽略的乌合葡萄乐队。

前身为战争之锁乐队的“感恩而死”，是由杰里·加西亚、鲍勃·韦尔、菲尔·莱什组成的乐队。1965年，乐队率先加入肯·凯西发起的药物实验，使用当时新发现的致幻剂LSD（该致幻剂可使人的五官产生通感）。其首张专辑《感恩而死》，便是基于蓝草音乐并利用LSD刺激下发散出的即兴的光环似的演奏所组成



感恩而死：《黑暗中》

的歌集，旋即成为旧金山之音的代表作品。感恩而死在大量巡演中形成“不停顿组曲”式舞台表演风格，随后的专辑《太阳赞美诗》，《奥克索对称》，《死亡演唱会》，均以质朴的现场表演收录，以即兴弹奏并自由发展的旋律为特征。《死亡演唱会》中长达23分钟的歌曲《黑暗的星球》，成为这类创作的巅峰之作，以四次建筑四次发散逐渐转入宏伟的高潮而结束。而在70年代的头两张专辑里，杰里·加西亚率团回复民谣根源，并以极接近C. S. N和波可乐团的乡村摇滚风格出现，暗示嬉皮文化已在现实大墙的挤压下崩溃。而专辑《劳工之死》，以及加西亚客串C. S. N. Y的专辑《在梦中见过》，客串“紫色草地上的新骑手乐队”的《新骑手》，都是这样一类作品。杰里·加西亚的吉他，自始至终都是民谣、布鲁斯和蓝草音乐的结合体。1973年作品《洪水之醒》带有爵士乐散拍的影响。从这个时期一直到1995年杰里·加西亚谢世，感恩而死极少再有作品面世。不过他们在90年代出版的唱片，

已经构成为 90 年代许多乐队的教材，如费什、说谎专家、蓝调旅行者等乐队，都以感恩而死为楷模坚持现场的即兴表演。

与感恩而死类似，杰弗逊飞机的音乐，也是一边民谣，一边布鲁斯。为了延续迷幻的药物幻觉，迷幻音乐的创作者或者加入能渲染幻觉反应的斑鸠琴、管风琴、合成器，或者在背景中加入大量的、长时间的浑浊音，制造模糊不清的延展效果。席卷全球的嬉皮运动，把杰弗逊飞机推上了名誉的顶峰。首张专辑《起飞》发表后，乐队吸收另一乐队“大社会”的成员格瑞丝·斯莉克。斯莉克在乐队中任主唱，她的两首作品《某人之爱》和《白兔》，收录于第二张专辑《超现实主义的枕头》中，该专辑是花童的圣歌。其后，乐团的两张专辑——《市场游泳之后》和《创造之桂冠》，平衡地展示出杰弗逊飞机各位成员的创作力及演奏水准，不过嬉皮式的政治主张分散了人们对其作品音乐性的称赞。1969 年现场专辑《为它直率的小脑袋祈祷》及《自愿者》，都是带布鲁斯风格的力作。

乌合葡萄是直到 90 年代才受到重视的反对偶像崇拜的团体。首张专辑《乌合葡萄》，是以吉他为主奏乐器并保持民谣和声体系的 10 首歌曲的集子，通篇采用了极其短小而简洁的结构。免费赠阅的专辑《葡萄酱》，照例凸现两位主创者的才情，包括主唱斯彭斯的佳作《艾琳摩托车》，和吉他手杰里·米勒的佳作《还不算坏》，两者都是较早运用噪音毛边组织及重节奏型吉他，衬托甜美似“妈妈爸爸”和声的实验作品。但乐队发行的专辑均没有过万的销量，乐队名更经常变更为像 Maby Grope，Mosley Grape，Grape Escape 这一些极易相互混淆的名称，不过听过他们专辑的乐手都深受启发：70 年代有杜比兄弟，80 年代有“碎片”、R. E. M。

60 年代与整个潮流相伴，纽约的格林威治村民谣大本营里，也出现了倾向于西海岸风格的迷幻民谣组合，较出名的有爱之匙、姜饼、魔术师、布鲁斯马固。其中颇值得一提的是浊气乐队，由

于与嚎叫派诗人艾伦·金斯堡交往甚密，这个乐队的首张专辑即表现了极为反传统的意识，像《为和平杀戮》、《早晨，早晨》，都是当时极具号召力的反战歌曲。



保罗·西蒙：《雅园》

如果完整地看待整个60年代民谣摇滚和迷幻民谣的发展演变，并全面了解全球性的无政府运动和道德解放运动，可以发现贯穿其中的主线——是“回归自然”。音乐表征上的驳杂多样，并不能掩去其内在目的的一致性，并且这种驳杂多样恰恰是对这一目的的弘扬。经过整个60年代的洗礼，这一信条已扎根于民众，并同时成为支撑和左右后继艺术家创作的重要理念。七八十年代出现的种种潮流，如“作者兼歌手”风潮，“南加州之音”风潮，甚至商业包装出来的“非主流”风潮等等，实质上都是这种信条下创作的延伸，只是随着历史、地理、习惯的不同而具体方向上有所不同罢了。1969年最著名的户外演唱会“伍德斯托克音乐节”，可以视为民谣和摇滚在各自发展道路上的节点，引人深思的

是，两者的交汇融合使两者均赢得了不同程度的新的生命力。

该年鲍勃·迪伦退出汹涌的革命洪流，推出乡村色彩浓郁的《约翰·韦斯利·哈丁》和《纳什维尔的空中轮廓》，其伴奏乐队“乐队”，以及另外的波可、原脏，改组后的飞鸟，都不同程度地在呈现着乡谣的风貌，实践着回到自然、回到大地的口号；而杰克逊·布朗，詹姆斯·泰勒，卡罗尔·金，雄鹰乐队及其成员，则在这个方向上尝试创作至今。这其间，广受敬重的艺人首推杰克逊·布朗。布朗擅长于自然的充满诗意的表现，并带有宗教的隐喻色彩，一些作品时时流露些许政治性的主题。他的佳作包括《这些日子》、《洪水将至》、《真空中的奔跑》。受布朗影响，沃伦·泽文以《激动的男孩》出现，其有力而古怪的乐风越出了民谣界，对洛杉矶朋克和硬摇滚产生了相当大的影响。80年代，又有拉尔·拉维特、南希·格里菲斯，老牌的约翰·黑特、加埃·克拉克，新牌的玛丽·查品·卡彭特，他们均以新时期的“作者兼歌手”身份，继续发表迪伦—布朗式的乡谣风格，他们用民谣的血源，有的写圣歌，有的唱城市小调，有的抒发城市化的乡村情怀。

70年代还相继出现卡莉·西蒙和露西·西蒙姐妹，劳拉·尼罗、兰迪·纽曼、罗顿·万莱特三世，在传统民谣基础上融合黑人布鲁斯和爵士音乐元素，以极为平静的心态描绘现实。在鲍勃·迪伦离开纯正民谣阵营时，出现了保罗·西蒙和阿特·加芬克尔这个极和谐的二重唱组，他们拥有高超的吉他弹奏、甘美无比的嗓音、优美或超现实主义的歌词。单飞后的保罗·西蒙逃离了二重唱的风格，成为影响深远的融合民谣发展的主将。在1972年首张同名专辑中，西蒙大胆起用雷吉音乐。其后的数张专辑：《节奏西蒙来了》，调和了南方爵士乐；《此情经年，疯狂如故》，糅合了芭莎诺娃（Bassa Nova，巴西桑巴乐与美国冷派爵士乐相遇的产物）；近期杰作《雅园》，又将美国音乐根源之一的非洲音乐融入其中；而《圣颂》大量巴西丛林部落音乐的巧妙运用，令人惊叹其视野之广、手法之妙。保罗·西蒙的后期行为，实际上是把美

国民谣与世界其他地区的民歌传统广为沟通。从《雅园》开始，因为逾越了传统的西方民谣旋律，乍听之下西蒙变得不好听了，实际上是，西蒙比以往任何时候都更精细、更考究、更追求完美。他非常注重每一个细节的准确性，甚至到最不起眼的一处拨弦。而所谓准确，就是使乐音准确无误地表达意图。《圣颂》的第一到第三首曲子，分别采用了降A大调、降A小调和降B大调，意图通过半个音阶的音调上升，给听众情绪以相应的振奋。而歌词快速的联想和意象裂变，西蒙自认为是意识流写作，源于内心下意识的自由流动，但随意之中仍保持着精雕细刻。大致说来，它们以个人随想的形式，包罗了西蒙的个人经历和今日世界之纷繁万象，是神话、传说、科技、现实和幻想跨时空的快速组接；也下意识地体现了西蒙从北美到南美、从西方到东方频繁穿插于三个世界的印象，再现出差异巨大、发展悬殊，从古老文明到现代文明，从高度现代化到高度落后，原始、农耕、工业、高科技共时性地存在于同一个时空里的地球文明现状。

在70年代民谣中，当然也有梯姆·哈丁、梯姆·巴克利、埃里克·安德森等较坚持纯正民谣的风格，不过在偶尔一些歌曲中，你还是可以听到一些不同于传统的新鲜的乐意和变化。

而人们俗称的蓝领摇滚，毫无疑问亦属于民谣的一支，其代表性乐队几乎无一例外地接过了鲍勃·迪伦、菲尔·奥奇斯等前辈歌手的抗议之旗。蓝领摇滚乐风比较硬朗，歌词多写实，更富于现实感，这与以雄鹰乐队为代表的折衷遁世趣味倒是针锋相对。如果去除乡谣派中的滑音吉他和曼陀铃配器，换上更能突出节奏的乐器，改去演唱中敦厚的鼻音，换上扯不破的引吭高歌，二者也许就相距不远了。正如其名称所示，蓝领摇滚代表劳动人民。斯普林斯廷基本代表了东海岸北方工业区的工人，鲍勃·西格、约翰·库格、汤姆·佩蒂则代表西岸南方乡镇的居民，而且一个比一个乡土化。当然，他们也在多变的现代场景中悄悄变化着，其后期之作已远远背离其早初的乡民立场，有的作品美得惊人也现

代得惊人。在蓝领摇滚中，斯普林斯廷以《生来奔波》、《生于美国》最有名，鲍勃·西格有《夜游》，约翰·库格有《美国傻瓜》和《稻草人》，汤姆·佩蒂以《南方口音》和《不变的诺言》出名。1995年，斯普林斯廷走出了摇滚乐，以配器简单而幽暗的《汤姆·乔德的幽灵》，重新找回伍迪·加思里和年轻时迪伦的那种激进而素朴的民众精神。专辑中包括多首改编的或基于美国民歌风格的歌曲，以第一人称叙述一个个悲伤的小故事。总体来说，这个“我”为追求更好的生活，一次次放弃原有的一切，结果却更无所得。从这些歌中，我们可以看到从30年代一直到今天的移民、偷渡者和流浪工人的侧影，他们为实现永远也不可能实现的梦想，一直在生活的底层苦苦挣扎。

正像《汤姆·乔德的幽灵》所表现的，在斯普林斯廷的唱片生涯中，没有商业效应的作品往往是更有内涵的。这些歌叙述较多，气氛黯淡，重新回到传统的美国民歌和普通大众中间。据斯普林斯廷自己叙述，其音乐上的冲动始于15岁时听鲍勃·迪伦，当时，汽车收音机正播放那首《像一块滚石》。斯普林斯廷感到，这首歌就像从一个小男孩的口中听到的只有成年人才会说的话。很显然，迪伦的声音震撼了他，并将他引向歌手的道路。

在鲍勃·迪伦之后，论到最独具神韵的歌手，也许首先得数汤姆·维茨了。从汤姆·维茨的作品，可以全面感受美国城市下层的生活形态，黑暗、粗朴，独特的孤独和不像感伤的感伤，经常从维茨作品的内部溢向表面。《周末夜之心脏》描绘的侍者、司机、就餐人之间的场景，令人回想起上个世纪的酒吧钢琴师；《餐厅里的夜间叫卖》，如卖艺人口吻唱出动人的诗篇；《小变动》、《蓝色情人卡》诗与民谣相得益彰的结合，《外国事件》、《心脏病与葡萄藤》及其近作，无一不带有一种粗犷的美感，一种大局粗放恣肆、细节准确细腻的风格。在《黑色骑手》专辑中，维茨找来和他的乐境是那么相通的一位合作者——“垮掉的一代”作家威廉·博罗斯。这位一度极其颓废、混乱的，生活和艺术的双重

冒险者、实验者，居然活到了80多岁，并在这么高的高龄继续品味生命的绝望。他为维茨写了词，并以苍老的嗓音朗诵了里面的诗作；而维茨，以他30岁时便已像个老人（现在更像个老人了）的喑哑歌喉，诠释出沉重的心灵的黑暗。

进入80年代，以反映现实、崇尚自然的态度创作民谣的艺人仍然在不断地出现：崔西·查普曼、苏珊娜·维加、游荡、"不主教"、酒花、数乌鸦、戴尔·埃米蒂、不同政见者……"我想成为鲍勃·迪伦"，数乌鸦乐队在那首致敬式的《琼斯先生》一歌中直接唱道。于是就有美国民歌再度复兴的议论。这其中，苏珊娜·维加是这场新复兴运动的先锋，她从1985年引起关注。维加灰黑色调的嗓子，源于巴西芭莎诺娃歌手阿斯图得·吉尔伯特，以此，维加的音乐又与巴西民间音乐暗暗相通。许多民谣歌手同时又是深入现实的诗人，这一特点在维加身上再次得到了印证。她的诗一如她的歌，朴素、浅白但又神秘、复杂。最令人讶异的是那种多文化的背景，居然能以一种极其简单的形式涌现出来。维加生于洛杉矶，生长在纽约西班牙人居住区，继父是一位波多黎哥作家，生存环境的杂合构成了个人生命的杂合。后来，维加在创作中越来越深地触及她的杂合状态。从1995年第四张作品开始，维加一改前期作品纯美含蓄的风格，转而编织一种令人眼花缭乱的音乐织体。攒动的电子音粒，茂盛的弦乐密林，工业式的拷击节奏；热腾腾的黑卜号卜（Hip Hop），凉幽幽的芭莎诺娃……苏珊娜·维加对民谣一直有不同的理解，现在她的理解更深了。最后她最终采用的方式，正是这个后工业社会的新的现实。

正像维加所代表的，新的民谣歌者，带着更多的属于这个时代的特征纷纷地登场了：一些乐队披着后现代的外衣，一些乐队有低迷的噪声背景，一些乐队出入于繁丽的电子装饰中，一些乐队虽然传统却程度不同地电声化了。同时在新音乐群中，出现了大量变了形的民谣乐队，这些乐队通常不以民谣自认，评论者也乐于冠以新的名称。从美国到英国，他们形成了世界性的景观。人

声以游离的、梦游的、潜意识的方式低低吟出，背景通常是噪音的或静态噪音的，整个音乐经常显得黑暗、空洞、荒凉、缓慢，根据它们的共性，我们可以给它一个总体的名称——黑色民谣。不管它在“耶稣圣母链”式的工业噪音中也好，在“迷星”、“药房”式的新迷幻音乐中也好。而歌唱，真还难有很大的变化（最卓有成效的变化是音色，最稳定不变的恒久是歌曲的结构和旋律发展）——因为，这是人类长期积累才获得的十分可怜的一点点财富。

激情能点燃创作智慧，正如智慧能精炼创作激情一样。如果历史足够细心，会发现在迪伦的时代，有一种60年代人崇尚的“忠实”信条——自发创作的音乐胜过精心编写的作品，一直在作用着，甚至也在80、90年代的新的乐队中延续。R. E. M经常打破谱曲—录音、创作—制作相互分开的作法，把录音室当创作间，纯粹在灵感激发下完成音乐。边演奏、边说话、边相互激发，哪个人随手、随口“碰”出了一段旋律并对他人有所触动，四个人马上将这旋律加以回应、发展、修改、扩充直至最终完成。这种创作，是对自我感觉的高度信任。乐队灵魂人物迈克尔·斯泰普甚至几乎从不听音乐，家里也不装电视电话这些干扰个人本真的传播工具。而脏式摇滚的代表乐队声音花园，同涅槃乐队一样，骨子里也充满了民谣的精血。在《反转》一片中，乐队否定以前为求精细反反复复录制同一段音轨所造成的感觉麻木，极尽能事追求真实感，曲子都是快速完成的，以保留新鲜的情绪；演奏上追求自然，不作过多修饰，各种声音都是“活着的”，避免了“录音味儿”。无论R. E. M还是声音花园，他们都强调了直觉之中的神秘创造力。民谣的馈赠即是如此，精神上的内容始终大于形式上的要求。虽然也有形式上的特征，但从本质上而言，民谣所有的音乐语言其实都不是技术上的，而是一种自然的发动。

【名词中英对照】

艾尔·库柏	Al Kooper
迈克·布隆菲尔德	Mike Bloomfield
议院兄弟	Chambers Brothers
巴特菲尔德布鲁斯乐队	Butterfield Blues Band
《宝贝，一切结束》	It's All Over Now Baby Blue
琼·贝兹	Joan Baez
罗杰·麦昆	Roger McGuinn
大卫·克罗斯比	David Crosby
金·克拉克	Gene Clark
"飞来飞去的旅游者"	The Jet Set
迈克尔·克拉克	Micheal Clark
克里斯·希尔曼	Chris Hillman
飞鸟	The Byrds
《转向，转向，转向》	Turn, Turn, Turn
乔治·哈里森	George Harrison
《比昨日更年轻》	Younher Than Yesterday
约翰·科特伦	John Coltrane
《印象》	Impressions
《非洲铜管》	Africa Brass
雄鹰乐队	Eagles
《亡命之徒》	Desperado
《加利福尼亚旅馆》	Hotel California
野牛春田	Buffalo Springfield
史蒂芬·斯提尔斯	Stephen Stills
里奇·福莱	Richie furay
猫妈妈乐队	Cat Mother
拉里·帕克	Larry Packer

阿哥哥歌手乐队	Au Go Go Singer
金·帕森斯	Gene Parsons
克拉伦斯·怀特	Clarence White
《声乐狼藉的飞鸟兄弟》	Notorious Byrd Brothers
《牧场竞技之甜蜜的心》	Sweet Heart Of The Rodeo
飞饼兄弟	Flying Burrito Brothers
纳什维尔之西	Nashville West
《轻松骑手之叙事曲》	Ballad Of Easy Rider
妈妈和爸爸	Mama And Papa
沙滩男孩	The Beach Boys
道可·华生	Doc Watson
曼斯·里普斯罗姆	Mance Lipsromb
莱廷·霍普金斯	Lightin' Hopkins
"爱"	Love
赖·库德	Ry Cooder
泰及·马哈尔	Taj Mahal
"精神"	Spirit
埃及·卡西迪	Ej Cassidy
上升之子乐队	Rising Son
感恩而死	Grateful Dead
杰弗逊飞机乐团	Jefferlon Airplane
水银邮政部	Quicksilver Messenger Service
乌合葡萄乐队	Moby Grape
战争之锁乐队	Warlocks
杰里·加西亚	Jerry Garcia
鲍勃·韦尔	Bob Weir
菲尔·莱什	Phil Lesh
《太阳赞美诗》	Anthem Of The Sun

《奥克索对称》	Aoxomoxoa
《死亡演唱会》	Live/ Dead
《黑暗的星球》	Dark Star
《劳工之死》	Working Man's Dead
《在梦中见过》	Deja VU
紫色草地上的新骑手乐队	New Riders Of The Purple Sage
《新骑手》	New Riders
《洪水之醒》	Wake Of The Flood
费什	Phish
说谎专家	Spin Doctors
蓝调旅行者	Blues Traveler
《起飞》	Take Off
"大社会"	The Great Society
格瑞丝·斯莉克	Grace Slick
《某人之爱》	Somebody To Love
《白兔》	White Rabbit
《超现实主义的枕头》	Surrealistic Pillow
《市场游泳之后》	After Bathing At Barters
《创造之桂冠》	Crown Of Creation
《为它直率的小脑袋祈祷》	Bless Its Pointed Little Head
《自愿者》	Volunteers
《葡萄酱》	Grape Jam
《艾琳摩托车》	Motorcycle Irene
杰里·米勒	Jerry Miller
《还不算坏》	Can't Be So Bad
杜比兄弟	Doobie Brothers
"碎片"	The Smithereens
爱之匙	The Lovin' Spoonful

姜饼	The Gingerbread
魔术师	The Magicians
布鲁斯马固	The Blues Magoos
浊气乐队	The Fugs
《为和平杀戮》	Kill For Peace
《早晨，早晨》	Morning, Morning
《约翰·韦斯利·哈丁》	John Wesley Harding
《纳什维尔的空中轮廓》	Nashvill Skyline
"乐队"	The Band
波可乐团	Poco
原脏	Nitty Gritty Dirt Band
杰克逊·布朗	Jackson Brown
詹姆斯·泰勒	James Talor
卡罗尔·金	Carole King
《这些日子》	These Days
《洪水将至》	Before The Deluge
《真空中的奔跑》	Running On Empty
沃伦·泽文	Warren Zevon
《激动的男孩》	Excitable Boy
拉尔·拉维特	Lyle Lovett
南希·格里菲斯	Nanci Griffith
约翰·黑特	John Hiatt
加埃·克拉克	Guy Clark
玛丽·查品·卡彭特	Mary Chapin Carpenter
卡莉·西蒙	Carly Simon
露西·西蒙	Lucy Simon
劳拉·尼罗	Laura Nyro
罗顿·万莱特三世	Loudon Wainwright Ⅲ

兰迪·纽曼	Randy Newman
保罗·西蒙	Paul Simon
阿特·加芬克尔	Art Garfunkel
《节奏西蒙来了》	There Goes Rhythym Simon
《此情经年，疯狂如故》	Still Crazy After All Those Years
《雅园》	Graceland
《圣颂》	The Rhythm Of The Saints
梯姆·哈丁	Tim Hardin
梯姆·巴克利	Tim Buckley
埃里克·安德森	Eric Anderson
布鲁斯·斯普林斯廷	Bruce Springsteen
鲍勃·西格	Bob Seeger
约翰·库格	John Couger
汤姆·佩蒂	Tom Petty
《生来奔波》	Born To Run
《生于美国》	Born In The U. S. A.
《夜游》	Night Moves
《美国傻瓜》	American Fool
《稻草人》	Scarecrow
《南方口音》	Southern Accents
《不变的诺言》	Hard Promises
《汤姆·乔德的幽灵》	The Ghost Of Tom Joad
汤姆·维茨	Tom Waits
《周末夜之心脏》	The Heart Of Saturday Night
《餐厅里的夜间叫卖》	Nighthawks At The Dinner
《小变动》	Small Change
《蓝色情人卡》	Blue Valentine

《外国事件》	Foreign Affairs
《心脏病与葡萄藤》	Heart Attack And Vine
《黑色骑手》	The Black Rider
崔西・查普曼	Tracy Champman
苏珊娜・维加	Suzanne Vega
游荡	The Walkabout
"不主教"	The BoDeans
酒花	Gin Blossoms
数乌鸦	Counting Crows
戴尔・埃米蒂	Del Amiti
不同政见者	Mavericks
阿斯图得・吉尔伯特	Astrud Gilberto
耶稣圣母链	Jesus & Mary Chain
迷星	Mazzy Star
药房	Drugstore
声音花园	Soundgarden
《反转》	Down On The Upside

加拿大民谣

“如果将爱尔兰‘家族’乐团1990年推出的《灵魂》专辑视为失去光泽的陈迹，那么‘加拿大景象’则展示了一片绚丽的美景。”这是英国Q杂志1992年7月号上评介加拿大女歌手洛琳娜·麦肯尼特时的开首语，其中包含的最重要讯息，便是将“加拿大景象”与爱尔兰本土音乐联系起来。

所谓加拿大景象，指的是90年代备受瞩目的加拿大艺术群体。群体中最为出众的即属这位洛琳娜·麦肯尼特。麦肯尼特首张专辑录制于1983年，这张名叫《驱散寒冷冬日》的作品，以竖琴为主奏乐器，并令人惊异地试图完整回复凯尔特民间音乐的传统。这张唱片的制作人布莱恩·休吉斯，建有一家小型唱片公司，名叫昆兰之路(Quinlan Road)。昆兰之路坚持这样一个录音原则：出版回归传统的音乐作品，呈现原声质感。洛琳娜·麦肯尼特后来的专辑，《同一梦想》、《源源本本》，无一不由该公司制作发行。这些唱片中，大量传统曲目被感情真挚的演唱激活，而作品中特别淳厚的坚韧冷静，则是对凯尔特文化无比忠实的继承和发扬。洛琳娜·麦肯尼特在保留传统器乐风格的基础上，于90年代又出版两张专辑——《造访》和《遮蔽与显现》，它们在全球范围内，以极广阔的视野探查各个民族的音乐样式，试图寻求与凯尔特文化品质息息相通的音乐情绪，从而显露了麦肯尼特背后庞大移民群体的文化特性，成为加拿大这新兴移民大国的代表性风格。

以家庭为单位的“兰金一家”于1989年组成。当时兰金五兄

妹一起放弃各自的工作，共同转向职业音乐道路发展。这五兄妹每个人都能胜任多种乐器演奏（这证明加拿大音乐教育的成功），无论是古老的民歌还是同时代的歌谣，都在他们第一张同名专辑中，以紧密重叠的甜美和声表现出来；多彩的乐器演奏中间，加入了根源色彩浓厚的歌词和发声，使整张作品洋溢着质朴动人的魅力。1993 年剑桥艺术节上，兰金一家作为加拿大代表赴会，会后推出佳作《你与爱同行》。

“加拿大景象”事实上可视为一次文化寻根运动。成立于 80 年代初期的老团体菲基·达夫恰在此时获得成功，也从侧面印证了这一点。除了现代流行乐的常规乐器吉他、贝司和鼓，这个乐队还拥有多种其他伴奏乐器。菲基·达夫自始至终坚持凯尔特传统，器乐上定位于民谣摇滚。1980 年在美 1982 年在欧推出首张专辑《菲基·达夫》，几年之后推出《风潮之后》，皆赢得大众注意及评论界好评。1993 年，乐队多种器乐演奏家诺尔丁去世，将乐队打入了低调，从此一蹶不振。

在“加拿大景象”中提琴手阿什利·麦克艾塞克改编了大量民间旋律并加以重组。专辑《好，谢谢》中，十三组曲目向听众介绍了传统中最为基础的基格舞曲、利尔舞曲、慢调子舞曲、斯泰斯派、号管舞曲、木屐舞曲。而《嗨！你好》中的曲目，则无法清晰地分辨出，哪段是基格，哪段是利尔。基本而言，阿什利·麦克艾塞克的创作，是将传统民间舞蹈音乐构架现代摇滚的结构。

在加拿大东南沿海新斯科舍半岛的布莱顿角，至今仍聚居着一些苏格兰盖尔人。这个神奇的岛屿，于是成为已经濒临灭绝的纯净的高地踏步舞和苏格兰提琴技艺的守护者。这里的艺术家满怀着希望、传奇、诗歌和家乡语调，虽然他们已被迫背井离乡几百年了。西德尼矿区克莱德大街 47 号一座寓所里，从敞开的窗子长年倾泻出古朴而光荣的苏格兰民间音乐，后来从这里走出一个由兄妹四人组成的乐队——“巴拉·麦克内尔一家”。

“巴拉·麦克内尔一家”只不过是很多盖尔艺术家中的一个，在布莱顿角聚满了这类粗朴的艺术先锋，他们像祖先那样把民间的歌唱和演奏作为生活中的一个重要内容。80年代初，这个家庭音乐组织声名鹊起时，成员们还只是一些十几、二十岁的孩子。这是一个有着古老渊源的家庭，是门第显赫的传统踏步舞和盖尔歌唱家族的一支。几个孩子很小的时候，家里经常有一些热闹的音乐聚会，父母并不把孩子赶去睡觉，而是鼓励他们跟大人坐在一起，共同享受音乐的感染。稍后，父母又给每个人机会，学习音乐理论和演奏技艺，使他们每人至少精通一门乐器，从而将精神生活的根深深扎在苏格兰高地的灵魂中。巴拉·麦克内尔的孩子们很早就知道民歌是发展的，所以他们无拘地在原始题材中加入创造性的想象，甚至给他们演奏的每一部分都注释上擦拭不掉的个人印迹。他们曾创造性地将几首传统苏格兰乐曲——斯泰斯派《劳维特的反抗》、利尔舞曲《拜科的乔治·约翰斯顿夫人》、基格舞曲《连奏的基格》和《安吉拉·卡莫伦》按节奏和旋律的内在联系天衣无缝地串奏在一起。而他们自己创作的歌曲——《威利·西》和《骄傲的灵魂》，像古老的苏格兰民歌一样淳厚优美。丰富的充满节奏的和弦，令人惊谔的变调和和声，精巧的微妙的革新，成为这个小组独有风格的一部分。

他们很快在加拿大东部音乐圈子冒出头来。四兄妹中的二哥，在乐队中弹小提琴和曼陀铃，他的提琴弹法——一种快速回旋的苏格兰民间舞风格，堪称民间提琴艺术的代表风格之一；在《传统号管》中，他通过研习乡村艺人的现场演奏，掌握了只存在于乡间、从未记载于任何曲谱的一种曲调。大哥是弹钢琴的，主要为乐队提供和声，他用左手的切分和审慎的不协和，推动和促进右手和弦的演进，他的一些最优秀的即兴重复段，成为岛上钢琴师竞相学习的范本。三哥在乐队里充任口哨、贝司和主唱，精通各门乐器，成为这个乐队实际上的旋律和配器作者；他一些十分聪明的片断，恰切地切入传统民歌的著名旋律中，给《属于杰菲

的一个》以特别的趣味，同时打开了民谣和爵士融合的大门。最小的妹妹是一个传统小提琴手，虽然只有16岁，却能自如地将《The Tullochgorum》演绎出14种不同的变化，同时，她也是布莱顿角一位优秀的踏步舞艺人。1983年，当记者慕名去踏访这一家时，发现家里还有两个更小的孩子跟在著名的哥哥姐姐后面学习着，9岁的在弹钢琴，5岁的在拉民间提琴。与新辈艺人不同，数十年以来，加拿大前辈艺术家一般走的是一条融汇英伦、美利坚和法兰西三元文化传统的路线，这其中的大部分，最后汇入了美国民谣的演变。

三四十年代，由伯西·费思、加埃·拉姆巴多为代表，加拿大艺人尚可综合法国马戏团杂耍音乐的风格，以抒情歌曲在美国百老汇舞台剧中占有一席之地。随着时间的推移，这些极易被标签化的风尚渐渐失去原有民间特征，后继的弗兰克·米尔斯、唐·黑尔都成了流行歌手、商业上的冠军，所谓法式民间音乐传统，也被排挤到加拿大法语区的狭窄天地里作边缘化发展，并且越来越多地受到主流音乐的同化。所以，当你听到这些用法语演唱的作品时，下意识地还以为是法国风味的美式民谣呢——在加拿大，法兰西传统的的确确是式微了。

遵循其他方向发展的艺术家，则试图追求加拿大国家艺术的独立性和完整性。早在40年代，加拿大民间音乐电台WNYC就开始举办民歌艺术节，奥斯卡·布兰德就是那个时代存留下来的加拿大民歌手。

布兰德出版有《美洲民歌选》，搜集一些18世纪土产美洲民歌如《为粪所迷》、《被关在洗手间里的七个老女人》、《腰缠万贯》，其中对美洲原住民印第安人的民歌亦有所整理，这在当时独一无二。奥斯卡·布兰德因此列名于皮特·西格、波尔·艾夫斯这样的著名民歌手之列，由于其抨击时弊的歌词，他也上了麦卡锡时期的官方黑名单。布兰德大约有60张专辑，并有大量著述、影片问世，它们深深地影响了戈登·莱特福特、朱蒂·柯林斯等

后继民谣歌手。

毕业于麻省州立大学教育专业的加拿大人巴菲·圣玛丽，在姓名上即标明了她的血统——一名印第安土著人。巴菲·圣玛丽1964年出版处女作《这是我的方式》，以令人称道的创作实力和坚定的本民族情感，对抗殖民主义和种族文化侵害。接下来的专辑《野牛首领去了》，内中《跟着柯金和全体士兵》一曲，经由英国民谣名家多诺文的演唱和传播，变得全球知名；而另一首《直到你离去》，则被猫王艾尔维斯·普莱斯利翻唱。巴菲此后的专辑《我要重新做一个乡下孩子》，为印第安题材电影《甜蜜的美洲》、《士兵蓝》所作的配乐，均从印第安民族音乐发展而来。1991年，巴菲推出了她时隔20年的专辑——《巧合和相似的故事》，音乐语言已经大大地被流行音乐所同化。

伊安·泰森是农夫的儿子，童年农场生活的经历，为他的歌曲创作提供了大量的动机。当他仅了解A、D、E三个和弦时，就写下了《夏天的报偿》这首处女作。1959年，泰森结识了出身于音乐世家的西尔维亚·弗利克，两人一见倾心，组成伊安和西尔维亚演唱组，并移居纽约格林威治村与鲍勃·迪伦的经理人签下一纸合约。伊安是个创作能力极强的人，劳工歌曲《四股强风》、《即将来临的某日》均成为十分著名的歌曲。演唱组的唱片虽略显流行化，但早期传统民谣歌集《伊安和西尔维亚》，民谣摇滚歌集《带花斑的大鸟》，后期倾向城市化乡村乐的专辑《妇女世界》，都鼓舞不少加拿大民间艺人走向职业化创作的道路。

戈登·莱特福特是一位多产作曲家。50年代就读于西湖大学音乐系期间，莱特福特开始为电视剧谱写一些爵士风味的配乐。后来，莱特福特将自己的歌自己演唱，录成小样在小圈子里散发，结果受到民歌界巨人皮特·西格和鲍勃·吉布森的赏识。而他在多伦多约克镇咖啡馆的驻唱，更是被“伊安和西尔维亚”以及求歌心切的“彼得、保罗和玛丽”所深深留意。此后，求歌者的长队中出现了马蒂·罗宾斯、约翰尼·卡什、艾尔维斯·普莱斯利、杰

里·李·路易斯等“巨星”，新的买主一个比一个有名。但直到1966年，莱特福特才得以以歌手身份出版他个人的第一张专辑。从戈登·莱特福特这类作曲家身上，可以深刻地了解城市民谣和乡村音乐的同源性。无论在器乐上，创作情绪上，还是歌曲旋律的发展上，二者都有些千丝万缕的内在联系。

不久，布鲁斯·柯克本在音乐传统上接过戈登·莱特福特的衣钵，并比莱特福特表现得更本真、更深厚、更富于激情。从1970年到1979年，柯克本的早期9张专辑，给人印象最强烈的是柯克本那种无比强烈的宗教情绪。进入80年代，柯克本则着力表达“个体政治”思想，《高风白天》、《日轮之舞》、《布鲁斯·柯克本》、《重要情况》、《等待奇迹》、《只是一道炽光》，是他近30张专辑中的经典，它们以特有的语态描绘和讽刺众生百相，以创新的姿态试图冲破长久以来形成的乡村乐与正统民谣之间的坚固篱墙，并试图回复到根源再求发展。

原名琼·安德森的女歌手琼尼·米契尔，少年时期在卡尔加里学习艺术，1964年移居多伦多。在听到鲍勃·迪伦的一首歌曲后，琼尼·米契尔写下了平生第一首歌。其后，琼尼·米契尔与丈夫查克·米契尔组成小组，在众多民谣俱乐部和咖啡馆里，留下了她早年四处卖唱的足迹。琼尼早期演唱的《环绕游戏》等作品，后来分别被朱蒂·柯林斯、汤姆·拉什等大牌明星唱红，《环绕游戏》曾是汤姆·拉什第二张专辑的点题曲。

1967年，离婚后的琼尼·米契尔只身闯荡纽约，不久即以吉他好手和高产作者的身份，赢得艺术圈内广泛的关注。不久，琼尼·米契尔同乔·博伊德一起远赴英国，去学习那里的传统英伦民歌。这其间，米契尔以传统民间曲调《伦敦桥》改编的新歌，及灵感来源于古老民歌的创作歌曲《哀伤西部雨》、《就像我》、《白兰地眼睛》，给60年代民谣界呈献出一批历久弥新的华章。在大卫·克罗斯比帮助下，琼尼·米契尔以古老民谣为基础，出版首张专辑《海鸥之歌》，及第二张专辑《云》。两者兼有传统民歌的

质朴传统民歌的真切，一串串情真意切的音符，传递出创作者从心底涌出的难以自抑的欢乐。其中，《切尔西早晨》、《一分为二》、《钝角》这几首歌曲，在两张专辑中尤其显得出色。



琼尼·米契尔

琼尼·米契尔不仅是出色的歌手、出色的吉他演奏家和词曲作者，同时也是不错的画家、诗人和具有自省精神的艺术家。创作第三张专辑《峡谷女人》时，琼尼·米契尔融合当时嬉皮文化，自由地加入了作为个体的自我对作为民众的民谣的认识，受到当时街头艺人的敬重，同时亦有“飞鸟”和鲍勃·迪伦前来翻唱她的作品。第四张专辑《蓝》在旋律上更为简单，歌词多为自述体，包含有大量自我剖析的反罗曼蒂克的内容。还值一提的是，围绕着米契尔流畅悦耳的钢琴、吉他和洋琴，一大帮民谣好手如斯蒂芬·斯提尔斯、詹姆斯·泰勒、皮特·克雷诺、罗斯·昆克尔等，皆在这张专辑留下亲切动人的配乐。其后的《致玫瑰》延续了《峡谷女人》的一些特性，与歌词的尖锐尖刻（以女性视角揭露男

权世界的阴暗）相反照，《致玫瑰》的音乐尽显女性敏感温馨的天性，散发着青葱大地的田园清香。几年后推出的《庭院与火花》是一张录音技术的名作，民谣之上融入大量爵士语言，汤姆·斯科特的萨克管和罗本·福德的吉他，给内中歌曲添上幽凉而绮丽的色彩。尤其斯科特的萨克管，在音乐的交织中忽起忽伏，仿佛远远的市井喧嚣，又或者繁华都市的孤独夜色。这些配乐，为琼尼·米契尔的歌曲涂上了非常有意味的城市背景。

继而在 1975 年，琼尼·米契尔在专辑《夏日草地的嘶嘶声》中取材美洲土著音乐，以后，这种扩展民谣视野的工作在每张作品中再也没有间断，尤以 1977 年专辑《唐·璜莽撞的女儿》、1980 年演唱会《阴影与光芒》、1982 年专辑《疯狂之事飞速流逝》为最。1995 年，琼尼·米契尔再次超越她自己，推出一张无比感人的新作——《狂热的紫蓝色》。封面上，一幅凡·高的自画像暗暗换成琼尼·米契尔的面容。她的声音老了，因此也变得更淳厚，更幽深，更黝黑闪亮，而与之搭档的威恩·肖特尔等爵士老手，将《庭院与火花》中初现的音乐意境，变得更幽深、更精粹、更炉火纯青。我们听第一首歌时已是深陷其中——多么浓的人性呵。

有一些歌是用来分析的，还有一些歌是用来哭泣的。琼尼·米契尔无疑属于后者。齐柏林飞艇的著名吉他手吉米·佩奇曾说：琼尼·米契尔让我流泪。是的，听着这些从心底里流出的低泣，我们无法不流泪。

加拿大歌手中最为中国听众熟悉的，也许首先要推尼尔·扬了。尼尔·扬属于较坚持民谣摇滚的那一路歌者，是一位纵跨了 60 年代、70 年代和 80 年代三个不同 10 年的老愤怒青年。无论是早年深受鲍勃·迪伦影响的专辑，还是与斯蒂芬·斯提尔斯等组成的“野牛春田”，甚至后期热烈野性的“疯狂之马”，尼尔·扬在 30 年里出版的大约 40 张专辑，大都坚持了乡土气息浓郁的民谣摇滚路线；而歌词方面，大都会涉及社会、家庭、个人的方方面面。尼尔·扬是一位极端崇尚自然的作者，他的创作立足于眼



尼尔·扬：《不插电》

下这块北美大陆和个人的亲身体验，着意承接乡村生活和大自然的启示。他十分注重本能和灵感的作用，遭遇灵感一蹴而就，歌曲写作往往在几分钟内完成。尼尔·扬认为，歌曲的作用无非是将歌手的真实感受概括性地表达出来，完全没必要拘泥于歌曲的结构并为此作徒劳的推敲。与众多民谣歌手不同，在尼尔·扬的专辑中，哀鸣痛苦的嗓音和粗犷紊乱的吉他，经常会占统治地位。与疯狂之马的合作，更是实验性地加入大量非民谣非传统的吉他音色效果，包括刺耳的长得折磨人的电子回授。无论这些专辑销量如何，单从词曲角度而言，它们已够得上经典，至于实验性的噪音运用，从艺术上来看也恰恰是锦上添花。很多新乐团都视尼尔·扬为启蒙老师，从他那里暗暗流出了噪音民谣的激流，也即后来风靡世界的脏式摇滚——Grunge 的原型。

加拿大流行音乐近 30 年来，还一直活跃着一位才华横溢的诗人歌手，他就是伦纳德·科恩。科恩 1963 年发表两部诗集——

《可爱的游戏》和《美丽失败者》。在后来的歌曲创作中，科恩保持了诗歌作品的黑色幽默与敏锐洞察力。他用非常简单的动机，用丝毫没有传统娱乐外型和声音天赋的演唱，自由吟出了他的第一张专辑——《伦纳德科恩之歌》。随后又有1969年的第二张专辑《房间里的歌》、1974年的《旧礼节的新皮肤》、1977年的《女士之男人之死》。80年代的科恩开始变得精致，《最近的歌》、《不同政见》、《我是你的男人》、《未来》等数张专辑，都以一种老迈的口吻低沉地细诉经历，诗化的歌词平白中见深刻、不动声色中显万千深情。科恩一直没有关注潮流的变化，音乐全由词语的韵感而流动，而这恰恰正是民谣诞生的初态。

六七十年代为鲍勃·迪伦伴奏而名动一时的"乐队"乐队，原本是山地摇滚歌手朗尼·霍金斯的伴奏乐团。直到60年代，乐队才将团名从"霍克斯"改成"乐队"。"乐队"四位成员均有极高的音乐修养，无论老式摇滚、传统民歌还是黑人布鲁斯或福音歌曲，全都拿得起放得下，并给予非常精彩的自由发挥。"乐队"与鲍勃·迪伦合作的《地下室录音》，自己的首张专辑《来自比格平克的音乐》，都称得上是实验电声化民谣的范本。而双张唱片《世纪石》，则是与鲍勃·迪伦《洪水之前》（此碟亦系与"乐队"的合作）齐名的现场录音典范。其他专辑《乐队》、《密谋》、《最后的华尔兹》，也都是极有价值的作品。后来，"乐队"各成员纷纷单独发展，领军人罗比·罗伯森的作品回归新奥尔良之声，并对发掘印第安音乐卓然有成，其他成员则一直固守在民谣摇滚领域。

文明带走了蒙昧，亦埋葬了丰盛优美的多元文化。身上流有一部分印第安血统的罗比·罗伯森，单飞后曾有意识地寻根溯源，推出一些力图展现第一代美洲居民——也是这片北美大地上原始居住人民文化的作品。其实，"乐队"的音乐中一直都饱蘸着这么一种情感，他们努力发掘一些尘封已久的文化遗产，提醒着未被文明污染以前的旧美洲——它的丰富，和它的珍贵。

谈完了加拿大，却发现漏提了K.D.朗，不由就有些遗憾。无

疑，K.D. 朗是声音世界的奇迹，她的炫目，一如夏夜纯蓝夜空里的一道亮光，让人惊诧于它的光芒，然后又惊诧于这光芒的幽然。只是K.D. 朗处于民谣世界的边缘，致使此文最终无法将其纳入，她更深的根，其实是扎在像罗伊·奥比逊这样的歌手身上，那是一种综合化的声音：民谣、蓝调、乡村、山地，都在这种声音里无界线地集结在一处。

【名词中英对照】

洛琳娜·麦肯尼特	Loreena McKennitt
《驱散寒冷冬日》	To Drive The Cold Winter Away
《同一梦想》	Parallel Dreams
《源源本本》	Elemental
《造访》	The Visit
《遮蔽与显现》	The Mask And The Mirror
兰金一家	The Rankin Family
《你与爱同行》	Fare Thee Well Love
菲基·达夫乐队	Figgy Duff
阿什利·麦克艾塞克	Ashley MacIsaac
《好，谢谢》	Fine, thank you very much
基格舞曲	Jig
利尔舞曲	Reel
慢调子舞曲	Slow Air
斯泰斯派	Strathspey
号管舞曲	Hornpipe
木屐舞曲	Clog
《嗨！你好》	Hi How Are You Today

新斯科夏省	N. S.
布莱顿角	Cape Breton
高地踏步舞	Stepdance
提琴	Fiddle
巴拉·麦克内尔一家	The Barra Macneils
《劳维特的反抗》	Lovat's Restoration
《拜科的乔治·约翰斯顿夫人》	Mrs. George Johnstone Of Byker
《连奏的基格》	Jig Of Slurs
《安吉拉·卡莫伦》	Angela Cameron
《威利·西》	Willie C.
《骄傲的灵魂》	Proud Spirit
《属于杰菲的一个》	One For Jeffy
伯西·费思	Percy Faith
加埃·拉姆巴多	Guy Lombardo
弗兰克·米尔斯	Frank Mills
唐·黑尔	Don Hill
奥斯卡·布兰德	Oscar Brand
波尔·艾夫斯	Burl Ives
巴菲·圣玛丽	Buffy Sainte—Marie
《这是我的方式》	It's My Way
《野牛首领去了》	Now That The Buffalo's Gone
《跟着柯金和全体士兵》	Along With Cockine And The Universal
《我要重新做一个乡下孩子》	I'm Gonna Be A Country Girl Again
《巧合和相似的故事》	Coincidence And Likely Story
伊安和西尔维亚演唱组	Ian And Sylvia

《带花斑的大鸟》	The Great Speckled Bird
《妇女世界》	Woman's World
戈登·莱特福特	Gordon Lightfoot
布鲁斯·柯克本	Bruce Cockburn
《高风白天》	High Winds White Sky
《日轮之舞》	Sun Wheel Dance
《重要情况》	Big Circmstance
《等待奇迹》	Waiting For A Miracle
《只是一道炽光》	Nothing But A Burning Light
琼尼·米契尔	Joni Mitchell
《环绕游戏》	The Circle Game
汤姆·拉什	Tom Rush
《海鸥之歌》	Songs To A Seagull
《云》	Clouds
《峡谷女人》	Ladies Of The Canyon
《蓝》	Blue
《致玫瑰》	For The Roses
《庭院与火花》	Court And Spark
《夏日草地的嘶嘶声》	The Hissing Of Summer Lawns
《唐·璜莽撞的女儿》	Don Juan's Reckless Daughter
《阴影与光芒》	Shadows And Light
《疯狂之事飞速流逝》	Wild Things Run Fast
《狂热的紫蓝色》	Turbulent Indigo
尼尔·扬	Neil Young
野牛春田	Buffalo Springfield
疯狂之马	Crazy Horse
伦纳德·科恩	Leonard Cohen
《伦纳德科恩之歌》	Songs Of Leonard Cohen

《房间里的歌》	Songs From A Room
《旧礼节的新皮肤》	New Skin For The Old Ceremony
《女士之男人之死》	Death Of A Ladies' Man
霍克斯	The Hawks
《地下室录音》	Basement Tapes
《来自比格平克的音乐》	Music From Big Pink
《世纪石》	Rock Of Ages
《密谋》	Cahoots
《最后的华尔兹》	The Last Waltz
罗比·罗伯森	Robbie Robertson
K.D. 朗	K.D. Lang

乡村音乐总论

60年代，披头士改变世界之际，成名于50年代美国本土的艺人巴克·欧文斯发出如下的感叹：我已无歌可唱，环顾四周难寻一首乡村歌曲，如果下一张专辑不是乡村风格，我将引退，对于乡村音乐以外的一切，我毫不在意。虽然欧文斯极不自然地在1968年的热门歌曲《谁将帮你锄草》中，还是运用了当时盛行的嬉皮化重型低音和模糊吉他音色，这一点或可被一些乐观主义者当作丰富乡村音乐的创举；但谈到乡村音乐在形态上的顽固坚持，这一些“创举”不过是无伤大雅的花边。事情的关键，其实正如欧文斯话中所表露的：乡村歌手将传统的顽固延续视为第一生命。

第一次世界大战后，乡村音乐从民歌阵营中得以独立，正是基于早期艺人规范和提炼传统的工作。这些艺人大多是美国南部各州的乡间民歌手，在歌曲演唱上承接区域性的音乐习俗。这些传统和习俗的渊源，便是延自祖辈世居的欧洲大陆的民歌叙事曲。但是，早期白人乡村音乐的发展一如早期黑人布鲁斯的状况，它混杂在民歌中，在音乐形态上并无统一的迹象，一切皆任由歌手自然流露，音乐技法单纯同时又具有广泛的包容性，甚至亦不排斥偶尔融进布鲁斯或爵士乐的音乐思维。为了体察乡村音乐的起源，我们把一部分作品从民谣中分离看待，这主旨相似的部分被称为山地民歌（Hillbilly）。Hillbilly一词，原意指南方山区的乡下人，无论是否带有歧视意味，该词传达出的“土”气却是传出了神韵的。山地民歌是南方山林地带山民的音乐，由于隔绝和封闭，

传统较完整地保存下来。山地民歌乐调古朴，没有摇滚、爵士或其他流行音乐的变换和声（Altered Harmonies）；词意平白如话，或寄托山水，或叙述人事，让老人们缅怀过去，青年人憧憬未来；宽厚的喉音具有一种浓郁的乡土气息，空旷中带着自然适意和亲切宜人的情调。这种嗓音与苏格兰民歌有直接的渊源，而且，正如同西欧古老民歌所表现的，山地民歌每一小节多半为四拍，第一第三拍是重拍，弱拍落在第二及第四拍上，有些亦可用来跳"方块舞"。

不过"Hillbilly"一词还是太空泛了。南方数州的白人音乐，在许多方面差异极大，即或用地域的分类方法，也基本上是无从界定。我们今天所知道的山地民歌的奠基艺人，一般都是从得克萨斯、阿拉巴马、田纳西、肯得基发迹，在向东、西两个方向的民工迁移大潮中完成了分散、集中、再分散的乡村音乐成型过程。吉米·罗杰斯20年代的作为，勾画出这一时期乡村音乐的宽泛轮廓。他自称布鲁斯歌手，但他独创的染上了蓝调的民歌，却深刻影响了几乎所有的乡村艺人，他因此被尊为乡村音乐之父。与之相辉映的另一个"之父"是卡特一家的A.P.萨拉，萨拉的贡献，是将各种福音歌曲、地区民歌、单纯的弓弦乐曲与凯尔特音乐紧密结合，他俩之后出现了群体性的乡村音乐景观。

"牛仔爵士"一词道破乡村音乐之天机，当Hillbilly变成乡村音乐，它的全称实际上是"乡村和西部音乐"(Country And Western)；而后者之"西部"，全称是"西部摇摆"(Western Swing)。西部摇摆是在吉米·罗杰斯的乐队"蓝色岳得尔歌手"和后来的"摇摆列车员"的演奏风格基础上发展而来，继承人则是"鲍勃·威尔斯和他的得克萨斯花花公子乐队"。该乐队的许多成员曾在爵士乐大师本尼·古德曼的乐团中呆过，因而其摇摆特征与爵士白人化的大乐团风格（Big Band）相似，当然，西部摇摆要简单、纯朴许多。与鲍勃·威尔斯同期的弥尔顿·布朗、汉克·彭尼，以及晚些的西部摇摆之王斯佩德·库利和两位钢弦箱琴（Steel Gui-

tar）演奏大师莱昂·麦考利弗、切特·阿特金斯，都是这类风格的捍卫者。70年代出现的南方摇滚巨匠阿尔曼兄弟，乐队双吉他的合作形式，即来源于鲍勃·威尔斯的乡间表演记忆；而许多艺人30—40年代采用的吉他效果电声放大，和鼓乐器的增加，也都是乡村音乐中首创。与此同时，也出现了一些保守的乐师试图与前者对立，强化西部摇摆中原声乐器特别是提琴的作用，这种分化产生了我们常提的蓝草音乐（Bluegrass），除保守因素不论，像曼陀林手比尔·蒙罗、斑鸠琴（Banjo）琴手厄尔·斯克拉格斯和吉他手莱斯特·弗莱特所代表的蓝草音乐，在反映西南部下层白人生活方面，是绝对真实和感人的。今天，如果要寻找西部摇摆的感觉，最好是通过以上艺人的唱片；稍后的乔治·斯特雷特、威利·纳尔逊、摩尔·哈加得及轮下之憩乐队的作品，有时也存在蓝草音乐的再现。

乡村音乐中最富于活力的一支是"酒吧音乐"（Honky-Tonk），人们常将它与山地摇滚（Rockabilly）混淆，酒吧音乐作为摇与滚（Rock 'N' Roll）的前奏，确实与山地摇滚有相重的地方。它的出现刚好是白人迁移大潮的反映，早年从乡间涌向城市的人群，正是这种音乐的"创作者"和听众。经历大萧条时期和二战后，心力交瘁的民众用酒吧音乐表达他们还家的渴望。

酒吧音乐也是乡村音乐中变化最多的一支。之所以发生这种改变，是因为生活本身变化了。山民们不再单独面对大山和一成不变的乡民，而不得不面对日益紧张、天天改变的城镇和都市。厄内斯特·塔布在卡特一家式的乡村演奏上添加城市生活描写，创作出《在你的天花板上行走》、《非常感谢》等广受欢迎的曲目。酒吧音乐在30—40年代迅速发展起来，保守力量不足以约束那些狂野、高速乐种的出现：1946年至1955年摇与滚的诞生经历，实质上正是酒吧音乐与布鲁斯元素日益深刻的融合过程；同样，发生在此时的乞歌、圣歌元素对乡村音乐的融入，也才使乡村音乐空前兴旺起来。汉克·威廉姆斯应运而生。

汉克·威廉姆斯是立在乡村音乐与民谣及摇滚之间的界碑。而莱弗蒂·弗里泽尔、阿尔·德克斯特、卡尔·史密斯等人，同样因为当时拥有广阔的视野，而被今天的音乐家奉为酒吧音乐泰斗。在他们之后，路易斯兄弟革新了和声，卡特家的女婿约翰尼·卡什与歌手乔治·琼斯继承了汉克·威廉姆斯和弗洛依德·梯尔曼的爱恨表达方式，成为在革新与吸收上颇有建树的新一代艺人。

在开拓者和巨人的时代过去之后，纳什维尔在一定程度上成了乡村音乐的代称。这个时候，乡村音乐进入了文化工业生产阶段。当然，作为乡村流行音乐的大本营，这个地方事先也曾有非常深厚的乡村音乐基础。它的历史应从1928年算起，这一年，戴福德·贝利首度在纳什维尔录音；而专门播放乡村音乐的电台WSM（电台名称系“We Shield Millions”首位字母缩写，意为“我们庇护百万民众”。）至此已开办3年。稍后又有波特·瓦格纳开辟每周节目Grand Ole Opry，让乡村明星轮番登台，令纳什维尔日渐向“南方的雅典”这一称呼靠近。不过一直到50年代，纳什维尔都还并未取得决定性的胜利。20—50年代这30年，乡村音乐的中心是西海岸，西海岸也有电台节目，同时拥有纳什维尔所没有的电影工业。西部片的一时之盛以及其中电影歌曲的录制，一度吸引众多的歌手群集洛杉矶。不远万里而来的人物，有田纳西·厄内、泰克斯·里特、金·谢泼德、弗林·哈斯基和巴克·欧文斯。但由于这里花费太大，并且新旧明星更替速度太快，使乡村歌手后来大举返乡。吉他手切特·阿特金斯1950年进驻纳什维尔，加上40年代为Grand Ole Opry表演节目的吉米·迪金斯、汉克·威廉姆斯，纳什维尔渐与西海岸分庭抗礼。在迪卡(Decca)唱片公司制作人保罗·柯恩组织下，欧文·布雷德利领导贝司手厄内·牛顿、鼓手法利斯·考西及吉他手哈罗德·布雷德利，组成纳什维尔最早的录音室乐队，其后，类似的团体大量涌现，为乡村音乐的工业化生产提供了精密的音乐机器。在布雷德利和阿特金斯铸造下，纳什维尔之声修剪了乡村音乐，使之标准、规范、承

担消闲，音乐更流畅且制作流程化，很快，录音中充满了平淡体验、虚假伤心和精心制作的痕迹。对形式优美的追求，掩盖了民间音乐对真实的反映，从此明星一打一打出现。如果说韦伯·皮尔斯、基蒂·韦尔斯、法伦·扬和马蒂·罗宾斯等早期纳什维尔明星还保存有一点民间背景的话，那么到了后来，我们知道的城市牛仔们，已完完全全成了精致的流行歌曲演唱者。

在乡村与城市、传统与现实、艺术与商业、革新与继承等诸多矛盾中，乡村音乐所担负的负担令人难以想象。无怪乎六七十年代的维隆·詹宁斯、威利·纳尔逊和汤姆帕尔·格拉泽会发起一场叛逆运动（Outlaw），打出回归山地民歌的旗帜，他们是反纳什维尔的。而约翰尼·卡什、克里斯·克里托弗森也不断越出乡村音乐的圈子，通过与鲍勃·迪伦、飞鸟等民谣乐队合作，通过改造巴巴拉·史翠珊的经典唱腔，以及通过与U2等摇滚乐队的合作，他们也许在回避，但更重要的事实是他们再度回到民谣阵营，寻求乡村音乐的实质。而属于新传统派的艾米洛·哈里斯、托尼·布朗、史蒂夫·厄尔、德怀特·约克姆、兰迪·特拉维斯，也在另一方面奋力挣脱和挣扎着，但他们的努力，到头来往往不过是对纳什维尔之声中华丽配器、虚假口音的不满，这时，他们的作品徘徊在因循守旧的边缘，而且并没离流行歌曲多远。失去了40年代的活力和真切，对乡村音乐的继承或不继承，如今都已变得尴尬和难堪——这些创作者已不是在乡村间生活的农民了。也许，只有酒吧音乐、蓝草音乐和西部摇摆，会以乡村音乐的经典风格被历史记录吧。其余，只算是一点点波澜和余响而已。

【名词中英对照】

巴克·欧文斯	Buck Owens
《谁将帮你锄草》	Who's Gonna Mow Your Grass
吉米·罗杰斯	Jimmie Rodgers

卡特一家	The Carter Family
A.P. 萨拉	A. P. Sara
“蓝色岳得尔歌手”	The Blue Yodeler
“摇摆列车员”	The Singing Brakeman
“鲍勃·威尔斯和他的得克萨斯花花公子乐队”	Bob Wills & His Texas Playboys Band
本尼·古德曼	Benny Goodman
弥尔顿·布朗	Milton Brown
汉克·彭尼	Hank Penny
斯佩德·库利	Spade Cooley
莱昂·麦考利弗	Leon Mcauliffe
切特·阿特金斯	Chet Atkins
比尔·蒙罗	Bill Monroe
厄尔·斯克拉格斯	Earl Scruggs
莱斯特·弗莱特	Lester Flatt
乔治·斯特雷特	Gerorge Strait
威利·纳尔逊	Willie Nelson
摩尔·哈加得	Merle Haggard
轮下之憩乐队	Asleep At The Wheel
厄内斯特·塔布	Ernest Tubb
《在你的天花板上行走》	Walking The Floor Over You
《非常感谢》	Thanks A Lot
汉克·威廉姆斯	Hank Williams
莱弗蒂·弗里泽尔	Lefty Frizzell
阿尔·德克斯特	Al Dexter
卡尔·史密斯	Carl Smith
路易斯兄弟	The Louvis Brothers
约翰尼·卡什	Johnny Cash

乔治·琼斯	George Jones
弗洛依德·梯尔曼	Floyd Tillman
纳什维尔	Nashville
戴福德·贝利	Deford Bailey
波特·瓦格纳	Porter Wagoner
田纳西·厄内	Tennessee Ernie
泰克斯·里特	Tex Ritter
金·谢泼德	Jean Shepard
弗林·哈斯基	Ferlin Husky
吉米·迪金斯	Jimmy Dickens
保罗·柯恩	Paul Cohen
欧文·布雷德利	Owen Bradley
厄内·牛顿	Ernie Newton
法利斯·考西	Farris Coursey
哈罗德·布雷德利	Harold Bradley
韦伯·皮尔斯	Webb Pierce
基蒂·韦尔斯	Kitty Wells
法伦·扬	Faron Young
马蒂·罗宾斯	Marty Robbins
维隆·詹宁斯	Waylon Jennings
汤姆帕尔·格拉泽	Tompall Glaser
克里斯·克里托弗森	Kris Kristofferson
巴巴拉·史翠珊	Babara Streisand
艾米洛·哈里斯	Emmylou Harris
托尼·布朗	Tony Brown
史蒂夫·厄尔	Steve Earle
德怀特·约克姆	Dwight Yoakam
兰迪·特拉维斯	Randy Travis

酒吧音乐

历史的形成充满了偶然。在经过世事淘洗之后留下的时间遗物里，到处都是涂鸦者无意识的墨迹，伟大者潜心创造的事物却可能被弃置不用。时为 1936 年夏，得克萨斯歌曲作者詹姆斯·巴黎随手写下这样的歌句：街道上啤酒浇洒、流淌，女孩在车顶跳舞……这就是历史所盛传的酒吧布鲁斯的开篇之作，一首本无特质的歌曲。但由于是由阿尔·德克斯特这位成名已久的大牌名星演唱，歌曲很快散布开来，德克斯特既让普通人从熟悉的乡下音乐中获得思家的情感，又从不同于乡下音乐的变化中获得了某种新异感；在提琴、钢弦箱琴伴奏下，歌手狂放地叙述着今日的爱、快乐、悲伤、豪饮与喧闹。这首歌的场景取自酒吧，美国俚语称此类酒吧为 Honky Tonk——从 19 世纪后半叶起，这个词组特指那些混乱的西南部下等酒吧。这首歌之后，人们又开始用 Honky Tonk 这个词组，来指证一个音乐流派——酒吧音乐。

早期的乡村音乐，沿自英伦三岛传来的传统叙事民歌和感性的父辈歌曲。这中间有部分歌曲，属于古代英国的饮酒歌，但是，它们在传播上不约而同被回避了——为了不致成为道德败坏的例子。饮酒歌的悬置从一个侧面减缓了乡村音乐的发展，有一段时间，乡村音乐的发展险些成为单纯的器乐曲，器乐派的蓝草音乐(Bluegrass)与歌唱派的酒吧音乐的对立，也正是艺人如何理解和对待音乐教育功能和审美功能的分歧。我们知道，英伦民歌美国化后，就成了乡村音乐，乡村音乐是美国的特产，自然与美国历

史和经济的变化密切相关。美国历史上有着极为著名的禁酒时期，这一时期一方面阻碍了歌曲的进展，一方面给蓝草音乐创造了开阔的空间，使作为歌曲陪衬的乡村器乐独立出来，获得了完整的发展。禁酒令解除于1933年，美国全境一时布满了新的小酒馆，它们的低档、下层、昏暗和嘈杂同时也迎合了蓝领阶层的需求。得克萨斯和奥克拉荷马的油田工人所啸聚的酒馆，曾直接养育了酒吧音乐的诞生。接踵而来的大萧条时期，失业工人在狭小的酒馆里终日豪饮，以图忘却生活的痛苦。酒徒们为一些小小的事情殴打，甚至发展成为惨案。大萧条刺目的现实改变了美国的幻境，此时虚假的雅艺术和半俗半雅的城市歌舞全面破产，人们开始在生活中寻求真实的、粗朴的、属于个人自我的声音。由黑人民谣大师平克·安德森演唱的《97年的失事》以及《单身女郎》、《已婚女郎》等乡间民谣，成为酒吧里伴酒的佳音。录音技术和点唱机的改进，帮助人们度过无数个漫长的不眠夜。我们从早期乡村音乐的录音中可以发现：除去那些器乐录音，当时只有吉米·罗杰斯可以称为全国性的乡村歌手，虽然他于1933年匆匆谢世，但他与金·奥崔和吉米·戴维斯合作的录音，至今仍被人念念不忘，视为乡村歌唱的样板。

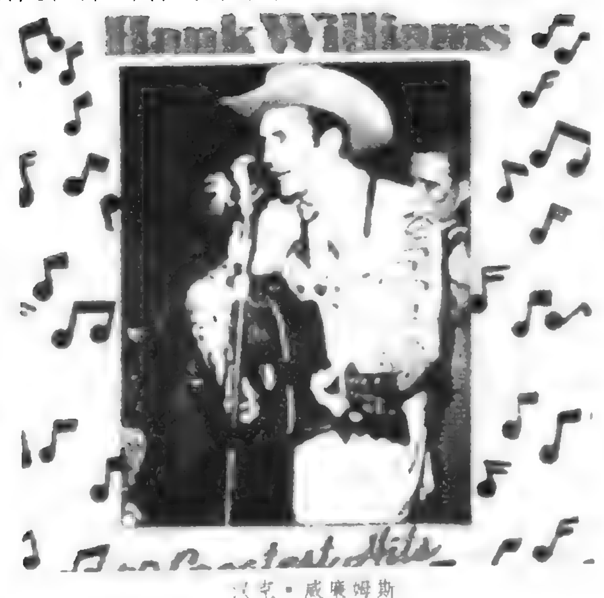
如果我们注意音乐组织的特征，从早期录音中可以发现：从吉米·罗杰斯到西部摇摆、再到酒吧音乐，这一线索是十分明显的——这三类音乐都为蓝领阶层而歌，并且，都跟英伦民谣与黑人音乐的结合有关。吉米·罗杰斯的歌声，除了苏格兰人温厚近人的民歌嗓音，还汲取了黑人歌唱的真假声变幻；而酒吧音乐则承接了西部摇摆的乐队编制形式，两位酒吧音乐的重要奠基人——弗洛伊德·梯尔曼和泰德·戴凡，早年曾是西部摇摆乐队休斯敦摇摆乐队和蓝色山脉玩童乐队的成员，梯尔曼是吉他手兼歌手，戴凡则为箱琴演奏者。在嘈杂的酒吧里运用西部摇摆的电声乐器，其内因同样容易理解——原声乐器根本无法刻画周遭的混乱，也无法让音乐穿越嘈杂抵达听众的耳朵。像克里夫·布伦纳

领导的得克萨斯漫游者这类老摇摆乐队，此时也和厄内斯特·塔布一样，用一把电吉他成为酒吧音乐的明星。二战时期是酒吧音乐蓬勃发展的时期，人们将酒吧音乐从西南部向全国扩散，厄内斯特·塔布、阿尔·德克斯特分别进入纳什维尔电台的热门节目"Grand Ole Opry"（激情现场演出），而以往，该节目只邀请原声乐器的演奏者。战争亦使黑白士兵获得了更近的联系，在他们中间悄然完成最基础的文化和音乐交流，当大批美国大兵返回美国本土不久，酒吧音乐已不像以前所说的那么白了（Honky 原意，是黑人对白人的蔑称）。

这时，阿拉巴马州的年轻人海勒姆·威廉姆斯出现了。

威廉姆斯天生脊柱缺陷，并为此病困扰一生；17 岁时从马上摔落的经历，使其肉体更其不幸。7 岁那年，母亲递给威廉姆斯一把吉他，无意间开启了他的天赋。威廉姆斯师从黑人流浪艺人 鲁弗·佩恩，闯荡艺坛多年后，虽名声日隆，仍念师恩，声称所运用技法乃佩恩所赐。此时，已改名为汉克（Hank）的威廉姆斯组织了漂泊牛仔乐队，先是在当地享有名气，后于 1946 年和妻子奥德丽一起到纳什维尔发展，与巨星罗伊·艾卡夫与弗莱德·罗斯列名同一公司门下。同年 11 月，汉克·威廉姆斯推出首张专辑，随后，弗莱德·罗斯以经理人兼制作人身分，为威廉姆斯在 Mgm 公司名下发行专辑《再向前》，不仅打下近万销量，更以乡村音乐的锐意改革为人称道。在歌曲《嚕嚕嘟嘟》中，威廉姆斯用鼓的炫技代替提琴的炫技，无疑，这成为唐 ·伊佛利等艺人视威廉姆斯为摇与滚开创者的证据。此后，汉克·威廉姆斯的专辑张张热销，演出酬劳高达每场 1000 美元，这在艺人还没有脱离乡间表演性质的当时是十分罕见的。在辛辣而又深情的专辑《寂寞得想哭》中，威廉姆斯直接演唱了布鲁斯歌曲，而冠军歌曲《什锦菜》，很明显蕴含了法国民间舞曲即卡郡音乐的影响。这些多样化的尝试，对乡村音乐的发展是绝对前瞻的，然而，威廉姆斯的酗酒、收藏枪支、巡演时大闹旅店及从窗户内向外抛美元等劣迹，令

事情简直无法收拾。汉克·威廉姆斯的儿子——小汉克·威廉姆斯曾说:“我对人们自称热爱我父亲感到恶心,纳什维尔的每个人都恨他。”1952 年 5 月,汉克·威廉姆斯与妻子离婚,这场变故几乎夺走了汉克的一切,包括小汉克的抚养权。继而,公司和电台以不接受酒鬼为由,终止了威廉姆斯在“Grand Ole Opry”的激情现场演出以及与弗莱德·罗斯的合同,漂泊牛仔也离开了他,改为雷·普莱斯伴奏。在经历了这一系列打击之后,1956 年大雪纷飞的新年夜,汉克·威廉姆斯在他的轿车里永远地睡去了。回顾1946—1952 年,7 年间威廉姆斯一共录制了 166 首歌曲,而在他身后,出现了超过 200 张的向他致敬的专辑,这些心怀崇敬的艺人从威廉姆斯的前辈和同辈厄内斯特·塔布、福吉尼亚浪荡子,到深受汉克影响的莫·班第、乔治·琼斯、弗农·奥克斯福德和鲍克斯卡·威利,大多数人是在汉克·威廉姆斯去世很久以后,才深深地体会到在那各式新闻的背后,是一个多么真实的人,是一



汉克·威廉姆斯

些多么简单而美丽的旋律、多么伤感而揪心的诗句。一定程度上可以认为，正是汉克·威廉姆斯扩展乡村音乐的工作，最有效地延长了乡村音乐的生命。

汉克·威廉姆斯将酒吧音乐树立为乡村音乐的主体，后辈乡村歌手受他影响，都十分擅长运用酒吧音乐，进行关于痛苦经历的描写。70 年代，酒吧音乐以叛逆运动的名义再度回归，莫·班第尝试单纯提琴伴奏，而维隆·詹宁斯和威利·纳尔逊试图回复汉克及父辈乡村歌手不加修饰的艺术传统，这动摇了纳什维尔流行生产线上精致的制作者们。然而，那些组装货却同样以酒吧音乐冠名，汉克带着一顶宽沿牛仔帽的形象，在电影明星鲍勃·霍普效仿后，纳什维尔的歌手纷纷加入了“帽党”，他们大多忽视音乐，认为无论在城市还是乡间，形象才是最重要的。显然，被塑造出的城市牛仔并不是乡村音乐的希望。美国顽固的乡村音乐迷，将乡村音乐以 50 年代为界，认为此后皆不可听；并以反讽的口吻戏称：乡村音乐最好结合迪斯科、朋克乐和说唱乐。不过，顽固乐迷还是误解了乡村音乐的发展，如同中国的京剧票友，他们懂戏，知道艺术的门道，但京剧、乡村乐的“知识障”，阻碍了他们对新的现实、新的真实的认同。与汉克·威廉姆斯齐名的莱福蒂·弗里泽尔，也曾让一批歌曲显示新意，不过他所做的，仅仅是将显著的现代观念变为歌词而已。乡村音乐的发展应着眼于放弃成见的演化。新的乡村的现实在哪，新的乡村艺术的真实在哪？在这个问题面前，美国乡村音乐近 30 年来不过是在堕落而已。

酒吧音乐中真实的现场即兴，在以罗伊·奥比逊，查理·普莱德，杰克·斯科特为代表的通常不被视为纯粹乡村歌手的歌手身上体现着：他们没有委曲自己迷人的嗓音，局限在单一的所谓的南方鼻音下，而是或轻快或舒缓地在简单流畅的旋律中讲述今天而不是过去的生活。乡村音乐的一些生命，恰恰是在通常不被看作纯粹乡村音乐的歌手那里显现出来。在加拿大歌手 K.D. 朗、美国歌手南希·格里菲斯、南方乐队靛青女郎 ，甚至一些被视为

民谣风格的艺人作品里，我们能感受到乡村音乐所保存的传统与源自酒吧音乐的自由改良这两种因素的共存。

也许，摇与滚音乐的出现，不应仅以猫王的出现为中心，对于界限模糊的山地摇滚的一般描述（白人的“乡村与西部音乐”，与黑人的“节奏与布鲁斯音乐”的结合），也容易减弱人们对酒吧音乐意义的清晰认识。在南方众人无法逃避贫穷、无法逃避共同命运的生死之时，是酒后真言的音乐弥合着那些肤色间的差距。

【名词中英对照】

詹姆斯·巴黎	James Paris
阿尔·德克斯特	Al Dexter
酒吧音乐	Honky Tonk
平克·安德森	Pink Anderson
《97 年的失事》	Wreck Of The Old 97
《单身女郎》	Single Girl
《已婚女郎》	Married Girl
吉米·罗杰斯	Jimmie Rodgers
金·奥崔	Gene Autry
吉米·戴维斯	Jimmie Davis
弗洛伊德·梯尔曼	Floyd Tillman
泰德·戴凡	Ted Daffan
休斯敦摇摆乐队	The Houston Swing Band
蓝色山脉玩童乐队	The Blue Ridge Playboys
克里夫·布伦纳	Cliff Bruner
得克萨斯漫游者	Texas Wanderers
厄内斯特·塔布	Ernest Tubb
海勒姆·威廉姆斯	Hiram Williams

鲁弗·佩恩	" Teetot" Rufe Payne
漂泊牛仔乐队	The Drifting Cowboys
奥德丽	Audrey
罗伊·艾卡夫	Roy Acuff
弗莱德·罗斯	Fred Rose
《再向前》	Move It On Over
《噜噜嘟嘟》	Rootie Tootie
唐 ·伊弗利	Don Everly
《寂寞得想哭》	I'm So Lonesome I Could Cry
《什锦菜》	Jambalaya
卡郡音乐	Cajun
雷·普莱斯	Ray Price
福吉尼亚浪荡子	Virginia Rounders
莫·班第	Moe Bandy
乔治·琼斯	George Jones
弗农·奥克斯福德	Vernon Oxford
鲍克斯卡·威利	Boxcar Willie
叛逆运动	Outlaw
维隆·詹宁斯	Waylon Jennings
威利·纳尔逊	Willie Nelson
鲍勃·霍普	Bob Hope
迪斯科	Disco
莱福蒂·弗里泽尔	Lefty Frizzell
罗伊·奥比逊	Roy Orbison
查理·普莱德	Charley Pride
杰克·斯科特	Jack Scott
K.D. 朗	K.D. Lang
南希·格里菲斯	Nanci Griffith

靛青女郎	Indigo Girls
山地摇滚	Rockabilly

乡村音乐的三次融合

在20年代，那些主要的唱片公司，习惯于将所录制的南方音乐进行一种与种族隔离如出一辙的音乐分类工作：一类是面向白人的欧洲民歌；另外一类则是种族音乐和布鲁斯。二者泾渭分明，不同人种的电台选择不同人种的音乐，这是上层建筑的微妙反映，形势一如在全体公众面前进行的社会性表态，稍稍的越界将代表立场的倾斜，会引起舆论和社会的不安、既有秩序的扰动，黑白两界的阶级情感和民族对立或将由此而被激发、激化。然而，唱片迷和歌唱艺人却视这种隔离为矫揉造作，在艺术面前，种族的壁垒首先被突破。因为，在敏感的艺术家那里，音乐的创作更重视美感上的相通性，只要有旋律、节奏、和声和人声，就有音乐上的共同语言，就构成一部共同的音乐史。二者一下子就看到了两者之间的相同性和差异性，而这差异首先表现为对各自艺术传统的启发性和互补性，而不是隔绝和对立，这是艺术态度之于政治态度的最根本的分歧。在南方，白人或黑人音乐中的相互给予和吸收，远比北方复杂和显著许多。黑人艺人会买吉米·罗杰斯的唱片，收听白人电台节目“戴夫·马肯舅舅”；白人歌手则会极力仿效弗瑞·路易斯的吉他演奏、吉姆·杰克逊的演唱和孟菲斯瓶罐乐队的音乐风格。在亚特兰大、达拉斯、哥伦比亚或孟菲斯的广阔土地上，黑人白人同是穷人，他们像跳蚤一般生活，没有多大差别，都需要为生机劳作，都需要以音乐来抵抗生活的压力，而音乐将成为他们共同记忆的一部分，双方的音乐家经常在同一

天、同一个录音室留下早期的录音。最早是 1927 年，白人艺人吉米·罗杰斯和吉米·戴维斯的唱片中,出现不少黑人艺人的琴声；而民间的黑白同台演出，早已成为乡间文化生活的一部分。

许多早期乡村音乐，来源于白人古老的叙事民谣以及伤感的情歌。另一方面，也有一些早期白人年轻艺人，将目光投向黑人的布鲁斯，他们的工作深刻影响了后来流行音乐的格局。出生于西弗吉尼亚与肯塔基交界边陲小镇的音乐家弗兰克·哈奇森，先后师从于铁路工人亨利·沃甘、山中隐士比尔·亨特（均为黑人），学会了用小刀弹奏滑音以及演唱 19 世纪以来的若干黑人歌曲。克里夫·卡利索、汤姆·大比、吉米·塔尔通、威利·纳莫尔及艾伦兄弟，都曾直接向乡间的黑人音乐家学习；赖利·帕克特同时还是盲人威利·麦克泰尔的高徒，他们的风格就是白人乡村布鲁斯，在乡村音乐的边缘推动乡村音乐向未知领域发展。阿巴拉契亚山脉的矿工，乔治亚和卡罗来纳的作坊工人，他们热爱的乡村音乐不是电台里的甜美歌声，而是上述诸位艺人的白人乡村布鲁斯，而与当时明星弗农·戴尔哈特的歌声相去甚远。

与早期黑人布鲁斯艺人一样，大多数白人布鲁斯艺人从没有享受到自己歌声的收益，绝大部分连名字都没有留下，有些早期录音作品，在作者一栏往往填着：Unknown（不详）；即使那些有名字记载的，也往往在坎坷生活里过早地消失，而未留下任何生平记事。著名歌曲《谈谈布鲁斯男人》的演唱者克里斯·鲍奇伦，终生未获一文版税。然而正是他们，令新一代美国移民拥有了自己的声音，这声音联接两块大陆的传统音乐，由此，南方的新移民发现了自己的民谣，美国发现了相对独立的美国民歌——乡村音乐，尽管其中传统派的蓝草音乐是那么近似于凯尔特民谣，但它包含着的美国黑人的滑音却是绝对与以往不同的；鲍勃·克里福德开创的乡村夏威夷吉他，也带着美国南部人特有的南方口音。从本质上而言，所谓南方口音，不就是黑人口音和南方白人口音相混杂的结果吗？

在乡村音乐的历史上，一共出现过三次大的融合，这是第一次。这一次融合产生于乡间，是多民族长期杂居的必然结果。

第二次乡村音乐的融合产生于三四十年代，它的尾声一直延续到60年代摇滚乐（Rock）兴起，才算彻底偏离了音乐变迁史的中心位置。这次融合产生于城镇，一方面，原声转向了电声，一方面，爵士乐的一些手法被引进进来。如果说第一次融合糅汇的黑人音乐部分主要是一些黑人的民谣，那么第二次融合则是乡村音乐对黑人音乐的全面接触，包括跟白人歌谣相去甚远的部分。由此，黑白两套音乐语言发生了更深层的杂交。这第二次融合有两个阶段：第一阶段是酒吧音乐（Honky Tonk），第二阶段是摇与滚（Rock 'N' Roll）。

酒吧音乐产生于美国南方的工业区域，它是大萧条和产业工人晦暗生活的产物。酒吧音乐描写的是痛苦，它的体内流淌的是失意、落寞、疼痛和悲哀。比起此前的乡村音乐，酒吧音乐是高亢的，也是哀鸣的。它的代表人物是汉克·威廉姆斯，他不足7年的艺术生涯也是高亢而且哀鸣的。如同受人敬重的“这这”乐队歌者迈特·约翰逊所说：汉克·威廉姆斯用短短的7年，完成了一个艺术家通常用一辈子也完成不了的那么多的创造。

酒吧音乐把乡村音乐从松弛清淡中解放出来，乐器更杂，歌声更响，随后而来的摇与滚把更多的节奏和活力注入到乡村音乐的肌体中，同时歌手的演唱变得外向而激烈。摇与滚是从黑白两个方向共同掘进，最后汇聚到一个中心的：很明显，实现这一转变，黑人是从布鲁斯出发，而白人则是从乡村音乐出发。此后，黑白音乐之间的壁垒便在摇滚领域彻底打破了。

摇与滚的代表，在黑人是查克·贝里，在白人则是艾尔维斯·普莱斯利。在他们的身旁则分别站立着小理查德、胖子多米诺和罗伊·奥比逊、巴迪·霍里、杰里·李·路易斯、卡尔·泼金斯、约翰尼·卡什等人。黑人摇与滚是电声布鲁斯结合西部乡村歌曲的明显特色，白人摇与滚则是在城市布鲁斯的强烈节奏里继续唱

着乡村音乐的声音。猫王普莱斯利不管怎么唱怎么摇，他的歌腔一直仍然是乡村山地式的，甚至他那最有特征的带喉音的连珠炮似的吆喝，也是典型的山地民歌的嗓子；杰里·李·路易斯延续了猫王的风格，同时将黑人那厢小理查德令人目瞪口呆的快速钢琴杂耍集于一身，把猫王式的劲歌变得更快速、更跳荡。白人阵营里的另外几位，口中的乡村味更加明显，音乐中的乡村风格更为典型，从创作动机而言，他们是吸收黑人音乐的一些语言，来充实和发展乡村音乐的表现形式。历史不久后就将约翰尼·卡什视为纯粹的乡村艺人，而罗伊·奥比逊和一些作品被视为是乡村作品，巴迪·霍里被视为乡村西部音乐基础上的革新，而跳动活泼的杰里·李·路易斯60年代也对乡村音乐更感兴趣了，这时他回到乡村领域发展，并且再也没有出来。

这个时期的乡村音乐，已经杂糅了更多黑人音乐的素材，而且这种杂糅逐渐到了内部，变成血液而不是表面的化装。罗伊·奥比逊的声音既是乡村的又是灵歌的，中间绝无界线；普莱斯利你怎么也不好说那是乡村歌曲。虽然嗓音和旋律还是乡村的延续，但节奏和情绪上的巨大的变化，把乡村音乐原有的空旷、质朴、抒情的内涵完完全全打破。

但它确实又被连接在乡村音乐这个音乐脉络上，基于这个角度，所以会有山地摇滚（Rockbilly）这样一个称谓。山地摇滚和摇与滚到底有什么分界？简单地说，山地摇滚就是白人的摇与滚。它是摇与滚的一个部分，特别在一些原型上接近乡村音乐的作品上体现出来。

第二次融合产生的是城市化的乡村音乐。这次融合背后的推动力是城市文化的兴起，由此诞生了城镇下层市民的歌曲。

受此影响起程的第三代白人，主要不是美国白人而是英国白人了，所以他们跳出了美国的传统，而接续上自己的传统，这使音乐产生了一次突变，这就是摇滚乐。当摇与滚使激动的英国青年普遍地在酒吧、俱乐部和街头组织起乐队，并突袭美国一跃成

为世界流行音乐的主要风貌时，摇与滚的时代就过去了。在这种音乐里我们听不到乡村音乐了，他们因美国而起，但是并没有美国的传统。对英国而言，美国显示的是一次刺激而不是同一文化传承的演进。在美国，白人流行音乐的发展总可以归并到乡村音乐这个视角上来观察，这是他们根深蒂固渊远流长的传统的一部分，或者说，作为音乐生命的美国白人，他们就是这么一个东西，固有内核随时间和世事而流转，所有的变化都不同程度地是乡村音乐（即美国白人音乐）的变化。摇与滚中有乡村音乐的根脉，乡村音乐中又有英国民歌的根脉，经过多重杂交已变化极大，也许正是这一点，既亲和了英国人，又启发震撼了英国人。

从摇与滚到摇滚乐的这次突变，展示了不同人种因天生的文化血统在接受外来文化刺激下所产生的不同反应——一种不同于原物的变异就是在这种反应作用下发生的。英国音乐中最有创造力的甲壳虫乐队，曾试图作两首老式的摇滚——这是他们童年时的启蒙物，结果《麦当娜女士》和《约翰和洋子的叙事曲》整个就是普莱斯利歌曲的调调：猫王式的喉音，猫王式的钢琴节奏，当他们把它摆在一张英国摇滚的集子里，我们看出它是多么地不和谐，一种完全不同的东西。巨大的反差之下我们更容易理解：美国白人的摇与滚确实就是一种演进了的乡村音乐，确实，《麦当娜女士》和《约翰和洋子的叙事曲》是多么地道地更像是乡村音乐，而不是什么老式摇滚这样内涵模糊的概念。

所以，摇滚乐的风潮之后，乡村音乐在美国仍在继续演进着，这就是我们所说的乡村音乐的第三次融合——调色板更丰富了，视野更开阔了。在美国白人的摇滚乐中，乡村乐继续明白无误地发生着作用。英国人打开了一个新的文化传统，它对美国也显示为刺激而不是传承，此后一直到20世纪末，不断地又有别国的新传统——包括美国社会的变化孕育出的自生性的新传统——进入到美国人的视野里来，由于这些新东西的庞杂，在第三次融合里，乡村音乐经常是作为一种要素而不是音乐文本的本体存在和发生

了，最后它汇入到信息社会的洪流中去。

作为我们能较完整地看到的，尚可作为乡村音乐成果的，这第三次融合的标本，突出集中在这样一些阵营里：

——乡村摇滚：盛期在70年代初。"血、汗、泪乐队"将铜管爵士乐风和乡村风整合到了一起；加拿大的"乐队"乐队打出"拥抱大地"的旗号——一种较硬的乡村风格；波可、原脏、野牛春田、罗金斯和迈西那、飞饼兄弟……乡谣和民谣，相隔只是一层纸。

——沼泽摇滚（Swamp Rock）和南方摇滚：盛期在70年代。利昂·拉塞尔，代表作《唱给你的歌》——南方的白人音乐几乎都跟它一样：布鲁斯化的乡村歌谣，白人的歌唱浸润着黑人的性格。阿尔曼兄弟，炫技的布鲁斯器乐，黑白混杂的南部歌谣。

——西海岸民谣摇滚：盛期在70年代中。杰克逊布朗、雄鹰乐队、琳达·朗丝苔特：乡村化的民谣，民谣化的乡村。

——由乡村音乐变种的流行歌曲（80年代）：木匠演唱组、肯尼·罗杰斯。

——90年代的部分乐队，如癞蛤蟆湿轮齿，在他们电子乐器的层层回响里，飘荡着汉克·威廉姆斯般的乡村音乐的残响。作为乡村音乐在电子信息时代的变形，最惊人的是迷星和红房子画家，二者把西部乡村的寂静清朗孤独，唱成现代派的死寂清冷孤绝。

乡村音乐的第三次融合，背后的推动力是世界文化的兴起，它是世界大汇合过程中的一支必然的插曲。并非仅限于以上所列，乡村乐作为美国民间音乐的精血，几乎在所有的美国白人歌手中都仍可以找到，只是它有时并非体现为音乐的主要方面而已。而很多美国摇滚歌手，有时都会偶尔拿出一张较纯粹的乡村音乐的集子。如鲍勃·迪伦的《约翰·韦斯利·哈丁》和《纳什维尔的空中轮廓》；飞鸟乐队的《牧场竞技之甜蜜的心》；感恩而死的《劳工之死》。对美国白人来说，乡村音乐，仍是一种充满吸引力的传

统创作的领域。

【名词中英对照】

吉米·罗杰斯	Jimmie Rodgers
“戴夫·马肯舅舅”	Uncle Dave Macon
弗瑞·路易斯	Furry Lewis
吉姆·杰克逊	Jim Jackson
孟菲斯瓶罐乐队	Memphis Jug Band
吉米·戴维斯	Jimmie Davis
弗兰克·哈奇森	Frank Hutchison
亨利·沃甘	Henry Vaughn
比尔·亨特	Bill Hunt
克里夫·卡利索	Cliff Carlisle
汤姆·大比	Tom Darby
吉米·塔尔通	Jimmie Tarlton
威利·纳莫尔	Willie Narmour
艾伦兄弟	The Allen Brothers
赖利·帕克特	Riley Puckett
威利·麦克泰尔	Blind Willie Mctell
弗农·戴尔哈特	Vernon Dalhart
《谈谈布鲁斯男人》	Talking Blues Man
克里斯·鲍奇伦	Chris Bouchilon
鲍勃·克里福德	Bob Clifford
“这这”乐队	The The
迈特·约翰逊	Matt Johnson
查克·贝里	Chuck Berry
艾尔维斯·普莱斯利	Elvis Presley

小理查德	Little Richard
胖子多米诺	Fats Domino
罗伊·奥比逊	Roy Obison
巴迪·霍里	Buddy Holly
杰里·李·路易斯	Jerry Lee Lowis
卡尔·泼金斯	Carl Perkins
约翰尼·卡什	Johnny Cash
《麦当娜女士》	Lady Madonna
《约翰和洋子的叙事曲》	The Ballad Of John And Ono
“血、汗、泪乐队”	Blood, Sweat & tears
“乐队”乐队	Band
波可	Poco
原脏	Nitty Gritty Dirt Band
野牛春田	Buffalo Springfield
罗金斯和迈西那	Loggins & Messina
飞饼兄弟	Flying Burrito Brothers
纳什维尔之西	Nashville West
利昂·拉塞尔	Leon Russell
《唱给你的歌》	Song For You
阿尔曼兄弟	The Allman Brothers Band
杰克逊·布朗	Jacksin Browne
雄鹰乐队	The Eagles
琳达朗丝苔特	Linda Ronstadt
木匠演唱组	Carpenters
肯尼·罗杰斯	Kenny Rogers
癞蛤蟆湿轮齿	Toad The Wet Sprocket
迷星	Mazzy Star
红房子画家	Red House Painter

诗歌与吟唱

民谣歌曲，一直有一种和语言的关系。我们几乎可以肯定地说，传统的民谣曲调，有些原本就是建立在语言本身的语调和字节上的。有多少种语言，就有多少种民歌。远古的先人们站在大地上，也许被自然激荡，也许被人群激发，他们的灵魂涌动起来，他们的心绪蒸腾上升，于是说话者的腔调加重了、放大了、变形了。总之，倾诉获得了升华，说话变成了歌。经过漫长的传播、修饰、润色和改造，一些传统的曲调逐渐固定下来。

在20世纪下半叶的西方民谣舞台上，产生了重新源于语言初态的民谣创造。我们知道，20世纪民谣的主体，基本继承了始自中世纪的民歌传统，包括调式、旋律、节奏、和声、歌唱，都在新的创作中逐渐伸延和发展着。而源于语言的这一支，从本性上看几乎未继承任何材料上的东西，却抓住了民谣之本。通常，这些创造者是诗人，他们将诗歌任意吟诵，随心宛转；出口成调，调成曲谱。这正是民歌最原始的吟唱的传统。

从历史上看，他们使音乐重新回到语言上去，相信歌由言出——由于心灵的发动，使诗歌，或者说话，升华为一种更激情的形式。他们以激进的形式，在音乐和语言基本脱节之后，重新建立起两者之间的关系。

从出现的时间先后排名，处在这一吟唱传统的人物概有：鲍勃·迪伦、艾伦·金斯堡、杰克·凯鲁亚克、地下丝绒、大门、伦纳德·科恩、威廉·博罗斯、佩蒂·史密斯、吉姆·卡罗尔、尼克·凯

夫、电视、史密斯、R. E. M、拉里·安德森、P. J. 哈维。这里面有诗人，有作家，更多的则是歌手和乐队。

作为一首传统意义上的民谣，很显然，它有时间上的限制。比如，一般比较短小，乐句经常反复；一弛一张，一咏三叹。然而这首长达17分钟的作品，其间不被预知地塞满了嚎啕式的吉他演奏、颠簸感的尖利噪音，而它——“蕾女士”，与民谣究竟有何关系？

其实就在噪音交织的帷幕包裹之下，娄·里德不加修饰的唱白，正表现着民歌最本原的动机。实际上，《蕾女士》已是地下丝绒第二张专辑《白光/白热》(1967)中的一曲，这个专辑名，多少隐含着作者期待公正无私的历史裁决的寓意。确实，60年代的公众焦点离他们太远了，没人理睬地下丝绒的艺术结晶。无论在音乐上还是歌词上，乐队所作出的独一无二的冒险和开拓，直到很久以后才在后辈身上一点点展露，但至今也还未到彻底展露的程度。他们奇异多义的各个侧面，在伊基·波普、大卫·鲍伊、布莱恩·伊诺、地质学音乐、现代情人早期作品，以及更晚近的乐队如小汽车、迷幻毛皮、梦幻辛迪加的专辑中，获得了各不相同的回声。

娄·里德出身职员家族，由于热衷于老式摇滚的朴实，他荒废了修习多年的古典钢琴。其少年乐队“阴影”于1957年以《这么蓝》留下最初的声音。在锡拉丘兹大学学习期间，娄·里德成为诗人戴尔莫·舒瓦茨的门徒。往后，里德在地下丝绒所表现的警世性的混沌末世景象，概源于此。

此时长岛同乡，校友、吉他手斯特林·莫里森，开始与里德一起合写歌曲。毕业后，里德在匹克威克(Pickwick)唱片公司从事老式舞曲创作，一曲《驼鸟》令公司萌发让他组团的念头，以推销这类舞曲。这就是“上古艺术”的由来。幸好没人买上古艺术的舞曲。一些随意的录音作品却引起另一位艺术家——约翰·凯尔的注意。凯尔曾求教于先锋作曲家康纳流斯·卡杜，此时在纽约的拉·蒙特·扬尼音乐实验室谋职。这些录音素材经凯尔、里德整理，最后发展成《海洛因》这首毫无商业价值、记录药物作用的超长歌曲。

在曼哈顿艺术区，里德和凯尔曾以“战争之锁”和“落穗”为队名表演，后来，女鼓手马林·塔克加入，吉他手莫里森招回，由此形成了地下丝绒乐队。地下丝绒的音乐充满了偶然性，包括他们团名，亦来自于偶然的小事，那是朋友有一次，无意中在地上捡拾到一张丝绒面质的书封皮——“地下丝绒”由此而来。而乐队首次以地下丝绒名义的演出，发生在1965年11月11日——里德诸人为“中产阶级”乐队暖场。如今，“中产阶级”风流早被雨打风吹去，地下丝绒亦在当天差点被遗忘，但历史却把它记录下来。

一次艺术活动中，里德和凯尔结识了臭名昭著的先锋/波普艺术家安迪·沃霍尔，在他的指导下录制首张专辑。沃霍尔让尼可——一个德国的女歌手入阵。里德的演唱冷漠无情、不动声色；尼可的声音则完全开放，很少起伏，让人感觉她的歌声与背景音乐好像是脱离开的。很多时候，里德和尼可放弃了歌曲惯有的音色修饰技巧，其音节清晰，每句句首以重音加重语气，到邻近句末时才使用升调；突兀的“不讲理”的断句处理，出人意料的突如其来的结束，无疑是所谓哥特风格的最早呈现。而歌曲惊世骇俗的非道德议论，在器乐方面被凯尔强烈变调的提琴演奏刻画得惊心动魄。乐队还狡猾地运用了60年代盛行的冲浪音乐元素，用以平衡实验配器与既定欣赏模式之间的矛盾。歌曲《死亡天使的死之歌》中，运用一战时期未来主义的音响原理，掺入了大量噪音；嘶嘶声、喃喃声、啸叫声、撞击声，这些不属乐音的东西，富于表现力地进入摇滚乐，对未来的流行音乐产生了深远的影响。而唱片的封面——安迪·沃霍尔设计的黄香蕉，则是简练的街头艺术的升华。

地下丝绒的出现，被批评家们认为是艺术上的机会主义。但在乐队存在的五年中，他们始终坚持了为世人所不容的惊世骇俗的风格。随后的两张专辑，和一些未完成未发表的作品，在里德独白式朗诵调贯穿下，歌曲的配器逐渐倾向衬托，或者干脆就是背景。它让里德黑色的声音攫住你，你盯着他，感觉他低暗、阴沉、歇斯底里、自我玩弄。



尼可(Nico)





地下丝线:《负载》

佩蒂·史密斯：
《马群》





大门:《演唱会》

地下丝绒是纽约地下艺术圈里生长出来的恶之花朵。它所着意表现的，是城市里最污秽的部分，是人性中最污秽的部分。宇宙幻想，精神分裂，非常规思维，心理变态，政治，儿歌，这些东西相继地、不同地存在于不同的专辑里。里德为这不同的专题，曾寻找不同的与之相适合的音乐风格。所以地下丝绒作品和他个人的早期专辑，呈现出怪异的异常多样的配乐风貌。它们打破了民谣的形式，又用直感重新创造了新的民谣形式。这是最简单的复杂艺术，其深刻不在技艺追求之难，而在原始情感本身的难于捉摸。随着凯尔的独立和导师安迪·沃霍尔的去世，里德转而倾向单纯论题的扩展工作。这时，他回到了传统民谣的格式，执意于个人自省和内心的剖白，好在并不失其启示性。有时，因为音乐的复归，相应减轻了听乐者的压力，突出了歌曲中唱的一面，这令人想起了鲍勃·迪伦。

迪伦作为优秀的民谣作者，早已是不争的事实。但为使民歌艺术不至成为廉价的消费复制品，迪伦还极力扮演着一个民间艺人的角色，并且，晦涩深奥的歌词也没能损害这一点。迪伦用南方土音和不合拍的演唱，使他的歌曲一直保持着和语言的密切联系，而固有的平庸的欣赏习惯，往往妨碍了对此的理解和认同。在《迪伦的另一面》和《约翰·韦斯利·哈丁》两张专辑中，被人误解为装腔作势的一面，正是迪伦努力追求的一面。诗人歌手对于语言的把握、音节的顿挫，使这些音乐散发出强烈的个性特征和人格力量；与此同时，交谈式的唱诵，亦使事件、寓言、声讨和自嘲都顷刻溶解为生活的语言。迪伦选择吟唱，意味着放弃娱乐的表演性，意味着民歌在商业社会的艰难返航。而其他乐队演唱迪伦时所表现出的精致的旋律和甜美的翻唱，仅仅是迪伦力量的延伸，暗中之魂仍是吟唱，正像古典乐之与民歌的情形，他们从反面印证了民歌的语言内质及其无限魅力。确实，拿迪伦的丑陋和“彼得、保罗和玛丽”的美丽相比，我们简直会感到惊奇：他

们唱的居然是同一个曲子。

在地下丝绒中出现的尼可，既是演员又是模特。她是著名的，但并不是出名的。她不能像其他歌星那样唱红歌赚大钱。如果得到少量金钱，她亦会毫不犹豫地即刻把它花掉。她没有一座房子、一辆汽车、甚至一张完全属于她自己的唱片。有一天，当她骑车外出购买食品时，在路边不支昏倒，送到医院时发现颅内溢血。没有人认识她，她只是街上成千上万的流浪妇人中的一个，她真的并不出名。后来儿子发现母亲失踪，在警方的协助下，终于在医院找回她，不久，她去世了。

尼可最早是在意大利先锋导演费里尼的电影《美妙人生》(1961）中露面。但她天性不受约束的个性，毁掉了她作为影星的前程。

离开地下丝绒后，尼可推出了《切尔西女孩》，切尔西是伦敦郊区流浪艺术家的聚集地，专辑保持了她在地下丝绒的演唱特征。尼可的歌像丧礼之歌，深夜之歌，神秘而宁静的气氛始终环绕每首作品，其音乐与歌声，都给人极寂静的印象。尼可曾与很多名人合作，包括吉米·佩奇、布莱恩·伊诺、杰克逊·布朗、马克·阿尔蒙德。尼克出过六张专辑，却分属六个不同的公司。她死后，儿子阿力把她母亲最后一场演唱会的录音带，交给一位曾与尼克合作的乐手朱丽安。朱丽安却拿着这录音带到录音室里作手脚，将一些歌曲掐头去尾，剪掉了观众的欢呼，做成好像是录音室作品的样子。他把这张“最后的‘专辑’”私自卖给唱片公司，而尼可的儿子一分钱版税也未能得到。

70年代的英国歌手玛丽安·费思福延续了尼可的诸多特征，包括她人生中的特征。她也是破落、沉沦、腐败、迷失的象征，听来令人倍添凄凉。

如果第一个诗人就是歌手，那么，吉姆·莫里森无疑使诗歌回到了根源，听听他的演唱会吧：像李尔王处在暴风雨的迷狂中，

自言自语，亦念亦歌，诗——歌，诵——唱，他在诵诗还是在歌唱，区别这一点有时是困难的。

莫里森未被装裱的朴素，被酒神狄俄尼索斯以失控的狂放不断发散为吟唱，这反映在《美国祈祷者》、《大门》、《等待阳光》、《洛杉矶女人》几张专辑中。歌手之外，他也发表诗集，如《荒野》、《美国夜》。莫里森的演唱旋律简单，近于儿歌和口令，是大门乐队那些轮唱式的键盘和布鲁斯吉他，烘托了莫里森的儿语，使之有了更多波折、弯曲和张力。莫里森压抑、阴沉的嗓音，把潜藏在潜意识领域的敏感、骚动和爆发，直接外露到歌唱之中。他所表现人类未知心理的诗歌，旨在捕捉无序思维和变异行为的作品，虽然在诗的原创性上存有缺陷，但在吟唱的统领下，却几乎达到了歌的完美。

大门的歌和音乐，难度也不在技巧，而在于构思。甚至他们的演奏，主要都不是技术的，而是简单卡农的辉煌范例。吉他与管风琴的交谈是他们的特征，二者相互模仿，相互投影于对方。它们产生了神秘迷离的效果，使暗夜的月光如影随形，跟随着大门一首又一首夜曲；使莫里森的歌唱，就像黑夜里一个人对着月光出神的自言自语和自暴自弃，孤寂、负疚，被内心的恐惧紧紧追赶，无法解脱也无法逃避。自责、自慰、低泣、咆哮、祈求，这些说话中的语态，自然地进入莫里森的吟唱，并以音乐的方式进行了放大。总体而言，莫里森在歌唱时放纵了自己，这需要心灵，也需要勇气和才能，这是一种特殊的、介乎诗歌和音乐之间的才能，我们或可以说，这才能就是吟唱艺术的才能。

那是一个诗人在绝望时的悲鸣，是一个与现实不相容的孤独而绝望的灵魂的悲鸣。而旋律，恰如灵魂的呐喊和哀鸣本身。

吉姆·莫里森后，出现了吉姆·卡罗尔。卡罗尔 1967 年出版诗集《活在电影中》。与里德的交往，令其萌生配乐吟诗的想法。但直到 1979 年，卡罗尔才发行包含歌曲《亡者》在内的专辑《天

主教徒》，从诗人一变成为一名摇滚歌手。随后又有《干枯梦》和《我写你的名字》问世。《祈祷螳螂》完全以诗朗诵的形式，于圣马可教堂的诗会录制。以这些尝试，卡罗尔填补着民谣与诗歌间分离的鸿沟。同样，垮掉派诗人艾伦·金斯堡和威廉·博罗斯，也与卡罗尔作着类似的工作。博罗斯八九十年代以诗诵家的身份，曾与众多摇滚乐队灌录了上十个音乐诗歌专辑；艾伦·金斯堡在古典先锋乐团克劳那斯四重奏伴奏下，重读《嚎叫》和《美国》；在极微主义大师菲利普·格拉斯配乐下，推出音乐诗歌《氢自动唱机》。这些作品，皆是企图尝试延续上古的自然放歌。

在金斯堡实验性的、不轨的一生中，与他共事过的民间音乐家极其众多。其中较著名的就有：迪伦、柯恩、列侬、西格、感恩而死、冲撞、浊气、菲尔·斯派克特、比尔·弗雷瑟尔；他甚至在1975年，成了鲍勃·迪伦巡回演唱团体的一员。金斯堡是一个著名的朗诵家，他经常即兴地当众朗诵他的诗作。这一点除了在全世界的诗歌界出名，更在美国地下文化界出名。这个文化界中有诗人、艺术家、哲学思辨者，也不乏从事摇滚的音乐人。摇滚音乐家的创造，不仅发源于音乐的革命，也直接从垮掉派的艺术中汲取灵感。没有金斯堡和博罗斯，60年代的纽约地下摇滚可能不会走上现在的一条路。虽然，除了莫里森和卡罗尔，这些诗人的作为，皆更接近语言行为，而不是音乐行为。他们更乐于突破的，是诗，不是歌。

但金斯堡连绵不绝的、跌跌撞撞的、口语化的诗歌中，常常却有着自觉的对音乐的追求。金斯堡从小便经常倾听玛·雷尼、贝西·史密斯的黑人布鲁斯歌曲。写诗以后，他艺术上有一个重要追求，就是将黑人那种自由的、强烈的爵士和布鲁斯节奏用诗歌表现出来。金斯堡是犹太人，他的母亲在怀上他以前得过严重的精神分裂症。金斯堡三岁时，母亲旧病复发，有时赤身裸体在房前房后走来走去，有时神秘兮兮地向小艾伦诉说她的幻觉。金斯堡便在这样一个疯狂的环境下长大了。11岁时，他发现了诗歌，诗

歌是一种安慰。

金斯堡的诗强调即兴，强调自我解放，经常到梦魇、潜意识和扭曲的现实中去找寻灵感，在这一点上，后来的吟唱艺术无疑用音乐实践了垮掉派的哲学。约翰·凯尔和娄·里德曾说：金斯堡是地下音乐界与前卫艺术界的导师。他的诗如此坦率、敏锐，“如果没有金斯堡，现代摇滚歌手绝对写不出好的歌词。”吟唱摇滚与垮掉派诗歌，二者除了在文字上存在着一致性，更在艺术哲学上存在着惊人的相通和共识。像地下丝绒、感恩而死一样，又该有多少摇滚乐手承认：金斯堡的创作哲学，也就是他们的创作哲学？鲍勃·迪伦曾回忆说，当他读到金斯堡和凯鲁亚克的作品，才知道这世上原来有和他一样的人。当他第一次在《重返 61 号高速公路》接响电吉他时，他正是要把金斯堡诗的语言转化成音乐的语言。到 80 年代末，英国激进的“狂躁街头传道士”，在成军之初曾专门研究金斯堡的诗集。回顾历史或可以看到——如果我们的眼光不是那么短浅的话——垮掉派在诗歌上的冒险，使音乐界也进入了精神上是完全一致的另一种冒险，它的直接成果，便是促成了不久后的吟唱艺术和迷幻艺术；后二者又继续施放影响，一直延伸到 90 年代，成为哥特摇滚、工业噪音和诡异多变的后朋克音乐的最早源泉。

所以我们应该记住金斯堡震动诗歌界的日子，这也应该是吟唱艺术首次获得革命动机的日子，那是 1955 年 10 月，金斯堡首次在纽约诵读他的长诗——《嚎叫》。

加拿大的伦纳德·科恩。本色上该算作家，还是音乐家？在这两个位子上，他都干得十分称职，并不乏专业演奏/写作的技巧。他的歌声像一种低沉的呼噜，由于控制在低音区，极容易把它们当作平面上的吟诵，而忽略了其实是优美动人的旋律起伏。科恩的早期像鲍勃·迪伦，后期像流行歌曲；从吉他型的民谣摇滚，转向以键盘、弦乐、女声伴唱为伴奏的流行美乐。但他的声音却愈

老弥黑，80年代后已完全放弃了歌唱通常所不能不表现的呼喊和高歌。他的所有歌曲都成了模进，这种模进令科恩在每一首歌曲里，好像反反复复重复着同一个旋律，重复同一声求乞，没有高潮却一步步把人推向了深渊。科恩歌曲的反复，与民歌本原及其高级形式里诗歌的反复，在暗地里息息相通。

60年代的血脉流到70年代，又浇灌出一个诗歌—音乐的两栖人——佩蒂·史密斯。史密斯的舞台表演展示了自我幻想的魔力。她是一个现代派诗人——像众多吟唱派的诗人那样——也是一个"摇滚知识青年"。

1969年，佩蒂·史密斯还只不过是一个只身到纽约闯荡的书店小职员，着迷于兰波、博罗斯的诗歌，也喜欢迪伦、大门和滚石的音乐。她没有歌唱的企图，只是在认识了吉他手兰尼·凯伊后，才开始尝试为自己的诗配上简单的和弦。在出版第一本诗集《七重天和维特》之后的第三年，史密斯开始筹划录制第一张专辑，这就是约翰·凯尔监制的《马群》(1975)。此前，在兰尼·凯伊吉他伴奏下，佩蒂·史密斯曾在圣马克教堂等处举行诗咏会，而这就是她最早的音乐生涯。乐队健全后，佩蒂的诗歌表演进一步与地下摇滚圈接近起来，她把米格·贾格尔念咒般的嚎叫，和法国作家让·杰奈特的反浪漫主义结合起来。她早期作品都是直觉的产物，声音有点冷，也有点神经质，风格明显受到地下丝绒和鲍勃·迪伦的影响。不知怎么，这类音乐总有一股巫气，旋律缘于直觉又扩展了直觉，有时结构上不规范，但情绪的绵延紧促却能紧紧地抓牢你。伴随着史密斯意识流般的女声独白，水晶般的钢琴和粗糙质感的吉他声响散发出黯淡而阴郁的气息。晦涩灰暗的旧诗，旧时代的民歌味，你可以被直感引导着进入那磕磕巴巴的曲调，就像20年后中国青年进入张楚的曲调一样。缄口10年后，已是中年母亲的佩蒂·史密斯于1988年以《生活之梦》重返。这回，史密斯变得更像唱了，这是艺术家个性衰退的表征。

佩蒂·史密斯唱诗的时候，迈克尔·斯泰普还是个孩子。突然有一天，他听到了佩蒂·史密斯的歌，"就像头上突然奏起美妙的钢琴曲"。斯泰普是个容易激动的小伙子，史密斯的歌让她彻夜难眠近乎疯狂。真让人不敢相信，人的一生居然被一张摇滚唱片彻底改变了。

这个斯泰普，也就是今天名满天下的R.E.M乐队的核心人物。的确，今天的R.E.M，确实有点名过其实了。他们被传媒大加推崇的独创，其实有不少地下丝绒/飞鸟的格调。拿他们早期的《危地马拉花朵》与地下丝绒《地下丝绒与尼可》，后期的《怪物》与飞鸟、迪伦比较一下就可以发现，R.E.M其实很60年代：旧式的风琴效果，发源于直觉的旋律，通俗/灵歌的唱腔。但R.E.M贵乎坦诚，贵乎平实，在90年代这个奇思淫巧的技术年代，他们以直感式的创作延续了摇滚乐不死的灵魂。

的确，任何时候诗歌都不可能真的死去。在这个被商业污染的年代，依然有吟唱派的踪迹。他们利用了电子化的奇思淫巧，却丝毫未被奇思淫巧所腐化，这其中，拉里·安德森可算是表现最直接的一个。她是后现代艺术家，也是引起大众关注的流行音乐家。她早期的艺术中掺杂着维图·阿康西的影响，冰冷的话语仿佛是这个荒芜冷漠的星球上留下的惟一生者，在记忆里搜寻过去曾发生的林林总总的事件，这更像早期激进派所为。而现在的安德森，却真正触动了听众从未被触动的神经，听众为之倾倒。

与佩蒂·史密斯的骚动不安不同，作为一位女诗诵家，拉里·安德森表现了异常的寂静、庄重、沉湎和暧昧。拉里·安德森一向所玩的，大家乐意称之为多媒体表演艺术（multi－media performance)。通常，她会运用电子合成器的声音合成效果、布莱恩·伊诺的氛围音乐、通过电子调节器把人声变得古怪的大篇意识流独白，现场表演时会加入的现代装置艺术和幻灯投影的舞台手段，来完成一首歌曲。跟拉里·安德森合作的，大多是些电子实验乐界的人物，如布莱恩·伊诺。极微主义的乐器编配，千奇

百怪的合成音响所制造的虚拟空间之中，飘荡着安德森半是自语的说话声，这说话是诗，但更趋于散文化，像在沉吟、像在催眠，也像在哀悼。



拉里·安德森

拉里·安德森是一名钻研计算机音乐可能的大师，她站在高科技的前沿，同时高度警觉高科技的危险，不忘记人情人性对艺术的无与伦比的重要性。她的目的，是要把20世纪下半叶以来难于理解的先锋实验艺术，植入芸芸众生的头脑之中。确实，前辈大师学术味很浓的形式，在她那里变得清新了。这与其说是形式上的改进，毋宁说是安德森更关注普通人内心世界的结果。正是在这种对具体情感的不同寻常的描述中，形式获得了内容——一种富于打击力的源于内心深处的震撼力量。诚如伊诺所说：安德森是个很善良的人，她的思想总是接近于大众，与他们同喜同悲，这种感情贯穿于她作品的每件事中，她的作品中没有轻蔑，没有污辱，尽管有时它是表达愤怒或者批评。她无论于公于私都表达了一种宽容和幻想。从吟唱传统而言，拉里·安德森再次让我们看到，说话与音乐结合时所产生的不同寻常的效果。你把语言置于一个精心设计的音乐构思中，这音乐由语言和背景的关系产生，这便成了一种新的艺术，一种不同于配乐诗朗诵的艺术。它不光是配合的（如传统的诗朗诵那样），更可以是无关的、补充的、

间离的、反向的。若即若离、不即不离、又即又离、背道而驰，你可以想像各种各样的关系。就像安德森所做的，无论语言还是音乐，最后带给受众的，都分不清是记忆、错觉还是现实。

那么，吟唱艺术究竟给音乐带来了什么？挪威 A—ha 乐队成员马格纳·菲吕霍尔门，在评价鲍勃·迪伦对他的影响时曾说："他最伟大之处，在于告诉人们什么才是成为流行音乐家最重要的东西：那就是一个人内心的体验，而非什么正统的音乐素养。这同样适用于任何艺术领域。如果你太精通太擅长于某种艺术，你反而会走向它的反面。我认为原始、粗糙与直接的方式，才是艺术的最佳表达方式。懂得这一点对一个艺术家而言非常重要。"

【名词中英对照】

艾伦·金斯堡	Allen Ginsberg
杰克·凯鲁亚克	Jack Keroual
地下丝绒	The Velvet Underground
大门	The Doors
威廉·博罗斯	William Burroughs
佩蒂·史密斯	Patti Smith
吉姆·卡罗尔	Jim Carroll
尼克·凯夫	Nick Cave
电视	Television
史密斯	The Smith
拉里· 安德森	Lauri Anderson
P.J. 哈维	P. J. Harvey
《蕾修女》	Sister Ray
娄·里德	Lou Reed
《白光/白热》	White Light/White Heat

伊基·波普	Iggy Pop
大卫·鲍伊	David Bowie
布莱恩·伊诺	Brian Eno
地质学音乐	Roxy Music
现代情人	The Morden Lover
小汽车	The Cars
迷幻毛皮	The Psychrdelic Furs
梦幻辛迪加	The Dream Syndicate
阴影	The Shades
戴尔莫·舒瓦茨	Delmore Schwantz
斯特林·莫里森	Stering Morrison
《鸵鸟》	The Ostrich
上古艺术	The Primitives
约翰·凯尔	John Cale
科纳流斯·卡杜	Cornelius Cardew
拉·蒙特·扬尼实验室	La Monte Youny
《海洛因》	Heroin
战争之锁	The Warlocks
落穗	The Falling Spikes
中产阶级	The Myddle Class
安迪·沃霍尔	Andy Warhol
尼可	Nico
《死亡天使的死之歌》	Death Anger' Death Song
《切尔西女孩》	Chelsea Girl
马克·阿尔蒙德	Marc Almond
玛丽安·菲斯福	Marianne Faithfull
吉姆·莫里森	Jim Morrison
《美国祈祷者》	An American Prayer

《等待阳光》	Waiting For The Sun
《洛杉矶女人》	LA Women
《荒野》	Wilderness
《美国夜》	American Night
《活在电影中》	Living At The Movies
《亡者》	People Who Died
《天主教徒》	Catholc Boy
《干枯梦》	Dry Dream
《写你的名字》	Write Your Name
《祈祷螳螂》	Praying Mantis
克劳那斯四重奏	Kronos Quartet
菲利普·格拉斯	Phillip Glass
《氢自动唱机》	Hydrogen Jukebox
狂躁街头传道士	The Manic Street Preachers
菲尔·斯派克特	Phil Spector
《马群》	Horses
《生活之梦》	Dream Of Life
迈克尔·斯泰普	Michael Stipe
《危地马拉花朵》	The Flowers Of Guatemala
《怪物》	Monster
维图·阿康西	Vito Acconci

布鲁斯总论

今天被我们称为布鲁斯的东西，实际上是美国黑人一种古老的民歌。在英文原词中，它被叫作 the Blues。Blues 的原意是“蓝”，引申意是忧郁。所以，the Blues 到了中国，就有了各种各样的叫法——蓝调、怨曲、布鲁斯、黑人悲歌……译名不同，所指却都是同一个东西。

布鲁斯是从哪一天诞生的？不知道。没有人知道。这正像世界上任何一个民族的任何一种民间艺术，它默默地酝酿，在文化人所垄断的正统艺术史之外恣意生长，不形诸文字，亦不为历史所察。直到有一天，这个民间的浪子偶然地同时又是必然地与正统文化发生了关系，人们才恍然发现，一种巨大的、全新的、传奇性的新艺术诞生了。

对布鲁斯而言，这神奇的一天大约出现在 1865 年。这一年，经过南北战争的洗礼，美国的黑人奴隶终获解放。然而他们终于赢得的自由，到头来不过是一点十分可怜的自由迁徙的权力——种族歧视的巨大氛围仍无形地存在，黑人依然生活在社会的最底层，这种底层的生活，和他们当奴隶时没有太大的不同：黑人依然受穷、失业，没有体面的住房，没有平等受教育的权利。不过他们自由了，他们的歌唱不再受白人庄园主的监视，并且由于他们四处迁徙，这些歌唱迅速从南方传到美国各地。

这些歌唱已经存在至少 200 年了，只是从这一天开始，人们把它叫作布鲁斯。在这之前，它是做工歌、田间号子和黑人祈祷

时的圣歌。从 1619 年荷兰人首次将黑人仓储式地贩卖到英殖民地北美以来，这些悲哀的歌曲就一直在孕育、在发展、在变化，在伴随着这群黑色的、苦难的人们。它代替了哭喊，比哭喊更锥心。这些歌曲鲜明地延续了黑人们的家乡传统，正像非洲的音乐一样，它的歌唱中掺杂了颤抖的嗥叫和假声，并经常采用强烈的节奏，和应答轮唱的传统。随着远离家乡之后一代代人的繁衍，传统保存了，同时又发生着衍变，它日益经受着新的文化环境的浸染——白人从欧洲带去的传统音乐：天主教堂的唱诗，英伦三岛和凯尔特的民谣，法兰西的民间舞曲，古典主义的器乐弹奏，这些东西无形地在给黑人以影响。虽然黑人们并未意识到，但潜移默化中已在不知不觉地使用欧洲的和声体系。在奴隶时期，黑人们只能在干活时唱、在做礼拜时唱，唱的内容局限于劳动、助兴、宗教，否则弄不好会惹上杀身之祸。但 1865 年以后的变化，使黑人终于可以无遮拦地抒己之情了。就黑人的歌唱而言，这个时候它获得了作为艺术创作最不可缺少的一个条件——自由。况且，它业已先天地拥有了作为艺术最深刻的创作之源——压抑和苦闷。所以，19 世纪下半叶，黑人音乐空前地发展起来，这个时期通常被人们认为是布鲁斯的第一个发展时期，也是它的始创时期；此前的美国黑人音乐，如田间号子、做工歌等等，仅仅被视为布鲁斯的前奏。因为从这个时候，黑人的民间歌曲的的确确面貌变了，并且更大的一个变化在于：由于在公众场合演唱及稍后灌制唱片，它开始进入正常的文化流通领域。

布鲁斯的发展大致经历了这样几个先后时期和不同风格：

原始布鲁斯：原始布鲁斯只是作为一个假定的过渡时期，用以区别看待爵士乐与布鲁斯的不同起源，其实从根子上来说，两者的初态是同一个东西。爵士乐在发端初期即表现出城市艺术的特征，而布鲁斯则首先涌现于乡间——17 至 19 世纪，北美洲的南部是一望无际的广阔农野，这就是老黑人们念念不忘的深情的密西西比河流域，三百年间，先后有近一百万黑奴开垦耕作于此。这

里既是美国黑人的发源地，也是美国黑人布鲁斯的发源地。大量的、已经不可能留下名字的民间艺术家，发源出布鲁斯最早的源流，这就是所谓的原始布鲁斯。这其中，既包括一些早期的著名黑人民谣，也包括黑人以打击乐手法演奏的弹拨舞曲。原始布鲁斯一度获得的最显著的发展是在密西西比、得克萨斯和路易斯安那的伐木区，那里周末夜小酒店的聚会，为黑人歌手和吉他演奏家提供了演出和谋生的空间；再就是 19 世纪下半叶黑人游吟歌手的演出。正是从这两个出处，分化出最早的黑人艺人——他们从劳动中分离，专门以弹唱谋生，并且不同之间的艺人可以在一起交流、合作、奏乐、厮混，这里面有很多原始布鲁斯的艺人，他们的身份是歌手或吉他手。到今天，我们尚能寻索到名字的大概仅剩下巴科·怀特和一位外号叫“魔鬼的女婿”的歌手皮提·威茨脱。

乡村布鲁斯：大概从 19 世纪末开始，当布鲁斯以鲜明的类别特征首次在历史上出现时，它的演奏和演唱者多集中活动于密西西比河流域的乡野大地，这个时期的布鲁斯被称作乡村布鲁斯。乡村布鲁斯的特征是：单纯的形式、质朴的音色、歌中的呻吟和大量的不协和音。乡村布鲁斯虽然简单，却有比后来的布鲁斯更为直接和刻骨铭心的悲伤。乡村布鲁斯的大师有查理·帕顿、桑·豪斯、罗伯特·约翰逊等。在黑白关系远不是那么紧张的得克萨斯，则有风格较为软调、舒缓的乡村布鲁斯的另一支，这一支更接近后来的美国民谣，盲人莱蒙·杰佛逊、“铅肚”等是这类风格最杰出的代表。

城市布鲁斯：两次世界大战期间（本世纪 20 至 40 年代），经济形势发生了巨变，由于劳动力需求剧增，黑人们开始成群结队地从祖居的南方农村移民到工业发达的北方城市。短短 30 年间，竟有数百万黑人成为“农转非”的新城市人口。大规模的移民，生存环境的改变，使他们的音乐迅速脱离乡村布鲁斯的原有风貌：泥土气息渐褪，乐器开始通电，乐队形式渐渐确立，并发展出最

早的录音技巧和制作技术。乡村布鲁斯的弹奏者是个人，通常通篇是一个人自弹自唱，即兴、随意、无拘无束，没有编曲、乐谱也不严格遵守拍子的规范，仅仅是参加较大型的户外活动时才出现两三人的临时合作。而城市布鲁斯的弹奏者首先是一个乐队，通常有一至两把吉他，一把贝斯、一架钢琴，一套鼓，有时还加上吹奏乐器如口琴、小号、萨克管等；由于乐手之间加强了配合，布鲁斯的规范性增强了，出现了较固定的乐曲结构形式，布鲁斯从原先的独奏艺术转变为一门小乐队艺术。形式的变化之后，还蕴藏着更深刻的内容上的变化：这时候，黑人乐手已不再是田野大地上孤独的行吟者和漂泊不定的卖唱艺人，而变成城市娱乐场所中的固定团体，是下层市民欣赏的对象，代表了城市底层备受歧视的社群。城市布鲁斯一部分转向平缓、文雅、松弛、流畅，洗去了不协和音、尖锐的非洲印记和乡巴佬气；另一部分趋向更响亮、更激烈、更粗犷、更紧张的乐风，包括激情勃发、有撕裂效果的口琴，强拍如潮的电声合奏，粗嘎的、喊叫式的演唱。城市布鲁斯的代表，粗犷一路有"混水"、"啸狼"、威利·迪克逊、小瓦尔特，软调一路有 B. B. 金、艾特·詹姆斯、T. B. 沃克尔，还有介乎两者之间的比尔·布隆兹、布·迪德里、吉米·里德等。

无论是原始布鲁斯、乡村布鲁斯还是城市布鲁斯，除了一把饱经风霜的老男人歌喉，与这种黑人民间音乐最脱不了干系的是吉他的弹奏。布鲁斯吉他从极少受到欧洲音乐旋律与和声的地方起步，在百年的时间里繁衍了也许是历史上最蔚为壮观的一支吉他演奏家族。早期的布鲁斯通过吉他琴弦滑音使音符走调发出酷似人声哭泣的效果，同时以打击乐的方式演奏拨弦乐器，突出节奏，这种音响技巧的完善形成布鲁斯最显著的技术特征。我们上面提到的布鲁斯艺人，一个个不仅是响当当的民间歌唱家，大多还同时兼为卓越的布鲁斯吉他演奏家，他们融合非洲音阶和欧洲民谣音阶的重复音部分，刻意压低曲调，第三、第五、第七音降半音，以十二小节、三和弦和受正统音乐影响的三行式歌词旋律

的模式，创造了既不同于非洲更不同于欧洲的美洲黑人自己的歌谣。

而不同地理环境跟时代背景，又构成地域性的风格迥异的各派布鲁斯风格。这种以地域划分的风格包括：得克萨斯布鲁斯（Texas Blues，乡村布鲁斯的一支，名气最大的歌手包括盲人莱蒙·杰佛逊、“铅肚”；其后期延续构成城市布鲁斯的重要分支，最著名的代表人物是T.B. 沃克尔。由于得州的白人数量大大超过黑人，黑白彼此之间的冲突不那么剧烈，因此这里发展出一支较受欧洲风格影响的、松弛而缓慢、非洲韵味不甚浓厚的布鲁斯）；三角洲布鲁斯（Delta Blues，乡村布鲁斯的主体，三角洲指的是密西西比河三角洲。此间艺人惯用瓶颈吉他技术，乐句短小反复，音色粗朴、原始、低暗。代表人物是查理·帕顿、桑·豪斯、罗伯特·约翰逊）；芝加哥布鲁斯（Chicaco Blues，城市布鲁斯的代表风格。一战后大量从三角洲地区涌入的新移民促成这一风格的诞生，因此其早期可视为三角洲布鲁斯的延续，代表人物有“混水”、“啸狼”、威利·迪克逊、小瓦尔特；“布鲁斯之王”B.B. 金的登台使这里的布鲁斯背离前述诸人风格，出现了由粗野到温和、由紧张到舒缓、由压抑到雅致的转换，这时音乐的融合杂糅程度更高，与爵士乐掺杂到了一起，产生了布迪·盖、奥蒂斯·拉什等后期代表）；东岸布鲁斯（East Coast



“铅肚”胡迪·莱德贝特（Leadbelly）

Blues，乡村布鲁斯的一支，以乔治亚、南卡罗莱那为中心，代表人物中有一支引人注目的盲人群体，包括盲人威利·麦克泰尔、瞎孩子福勒、索尼·特里、盲人布莱克、盲人加里·戴维斯等，该派布鲁斯节奏轻松活泼，和声复杂考究，带有明显的拉格泰姆爵士韵味）；西岸奥克兰布鲁斯；和布鲁斯中较欧洲化的卡郡布鲁斯（Cajun Blues，以法国移民较多的路易斯安那为中心，最终汇入了民谣，代表人物有布林克斯·弗瑞厄斯及其妻寇罗玛、乔克·福尔肯、阿莉男孩、西德尼·盖伊垂等）。除了卡郡布鲁斯是受到欧洲民谣影响或曰严格继承了以欧洲民谣为代表的白人根源音乐，其他地区的布鲁斯都起源于原始布鲁斯。

在以吉他为中心的布鲁斯的演化过程中，同时还有一支游离于这个核心之外的布鲁斯风格在显赫地发展着，它以专事歌唱的超级歌星为中心，与乡村布鲁斯勃兴的同时在城镇崛起，20年代风光一时。人们把它叫作——

城镇布鲁斯（Town Blues）：城镇布鲁斯在吉他布鲁斯之外并行发展，乍听起来，几乎和布鲁斯毫无相象之处。城镇布鲁斯的歌手都是职业的演员，不停来往于各城镇之间进行商业性演出；他（她）的伴奏队伍往往也不是布鲁斯乐手，而是巡回演出的爵士乐队。与乡村布鲁斯相比，他们的歌曲更加定型化，很接近当时城市中流行的爵士歌曲：旋律常常由作曲家谱写，而不按布鲁斯传统由歌手即兴演唱。如果不是因为这些歌唱具有强烈的布鲁斯风格，且清一色的大嗓门具有绝对不含糊的布鲁斯色彩，那么它早就不会叫布鲁斯了；并且在历史中，城镇布鲁斯通常也被叫作经典布鲁斯（Classic Blues）。虽然它经常采用爵士伴奏，但还是与布鲁斯甚有渊源，在曲式编排、演奏的规范化方面，城镇布鲁斯深刻地影响了后来布鲁斯的发展。

城镇布鲁斯是随着杂技团、歌舞团的巡回公演而兴起的，演唱形式上为吸引更多听众（听众范围不单是黑人，还有拉丁裔甚至白人），变得较优雅工整，因而极有号召力。这导致一些唱片商

人关注并投资于布鲁斯，着手开拓白人听众市场。因此，在将布鲁斯从种族音乐推向全社会的工作中，城镇布鲁斯功不可没。名气最大的城镇布鲁斯歌手大多是一些极具专业演唱水准的黑人女歌手，如杰出的艺人玛·雷尼、贝西·史密斯。前者（1886—1939）演唱生涯开始于一些沙龙和微型舞台剧，一生致力于改变白人公众的欣赏口味，生平纪录被搬上百老汇舞台剧《玛·雷尼的黑人之根》；后者（1898—1937）被誉为布鲁斯歌后，20年代开始随团巡演，合作者包括大名鼎鼎的黑人小号手路易斯·阿姆斯特朗。贝西·史密斯曾主演电影《圣路易布鲁斯》，获得成功。她的另一盛举是1935年在纽约阿波罗剧院举行盛大演出，以此为标志，布鲁斯同爵士乐一道，成了登大雅之堂的严肃创作。

与女歌手专事演唱不同，城镇布鲁斯中擅长演唱这些经典腔调的男性，都是些多才多艺之辈。隆尼·约翰逊往往既拉小提琴又弹吉他，乔·威廉姆斯也组织过一些大乐团。经过这些人的传播，布鲁斯走向了全美国，不仅仅只限于下层黑人赏识。

在布鲁斯这片由美国黑人一手缔造的音乐国度里，不久就出现了白人艺人。参差与黑人们弹唱起乡村布鲁斯同时同地，一个叫白人乡村布鲁斯（White Country Blues）的圈子也同样活跃着。作为早期白人布鲁斯，它和基于法国民谣的卡郡布鲁斯一样，并没有在布鲁斯的艺术型态里顽强地演义下去，而很快遁入白人音乐的主流形式。白人乡村布鲁斯最终演变为我们所熟知的山地民歌（Hillbilly）、乡村与西部歌曲（Country & Western）；卡郡布鲁斯最终与民谣（Folks）合流。在白人乡村布鲁斯的旗帜下，大多数名字到今天都烟消云散了，而深厚的名作更是寥寥。我们尚能追忆的几乎只剩下名字本身，如弗兰克·哈奇森、查理·波尔、考利一家、汤姆·大比和吉米·塔尔顿、汤姆·阿什利、克拉伦斯·格林，他们唱了些什么、唱得怎么样，今天除了音乐研究家，已很少有人还有探究的冲动。

三四十年代“铅肚”、路易斯·乔丹，和50年代查克·贝里

的流行，使白人学习布鲁斯的风气一时蔚然。60年代初，白人布鲁斯的盛景首先在大洋彼岸的英国出现了，从中诞生出光彩熠熠的白人布鲁斯摇滚乐队约翰·梅耶尔和布鲁斯开拓者、弗利特伍德·迈克、庭鸟乐队；而影响摇滚乐坛长达30年之久的众多吉他大师，亦在此时由布鲁斯滋养，拾级走上历史的舞台，粗略一数，即有埃里克·克莱普顿、吉米·佩奇、米克·泰勒、彼得·格林、杰夫·贝克、阿尔伯特·李等在今天的吉他界依然是最响亮的名字。60年代，当滚石乐队以布鲁斯风格侵入它的诞生地美国，鲍勃·迪伦正以他深具布鲁斯色彩的嗓音征服整整一代人，由此导致一场布鲁斯音乐在美国的复兴。这时，唱片公司不仅抬出久已销声匿迹的桑·豪斯、巴科·怀特、密西西比·约翰·荷特、斯奇普·詹姆斯、罗伯特·威尔金斯牧师，以及当时在纽约以做吉他老师为生的加里·戴维斯等黑人布鲁斯巨匠（桑·豪斯这时已是62岁高龄），美国白人中也出现了一些出名的布鲁斯艺人："罐热乐队"、约翰尼·温特、艾德加·温特等作为伴奏乐手，开始出现在著名黑人布鲁斯歌手的乐队中；保罗·巴特菲尔德布鲁斯乐队、杰弗逊飞机乐团、歌手詹尼斯·乔普林、吉他手赖·库德等白人布鲁斯风格的摇滚艺人或乐队，则先后出现在一些著名艺术节的舞台上，成为60年代摇滚乐的中坚力量。

又10年（80年代），新一轮白人布鲁斯摇滚乐队诞生，从中产生了新一代吉他演奏名家史蒂夫·雷·沃甘、加里·摩尔、小约翰·哈门德、吉米·沃甘。约翰尼·温特摆脱"混水"的笼罩自立门户；非常活跃的乐队则有祸不单行、小村、BBM、传说中的雷鸟等。

又10年（90年代），乐坛沉浮30载的巨人埃里克·克莱普顿现出回归迹象。纯净的、返朴归真的布鲁斯音乐再度在世界乐坛回荡。30年起起伏伏，无论在民谣、灵歌、爵士、摇滚还是舞曲领域，布鲁斯音乐始终是其中蕴藏着无穷动力的创作源泉之一，没有布鲁斯就不会有现在的流行音乐。我们感到奇怪的是，在布鲁

斯蓝色的天空上，熠熠生辉的始终是本世纪60年代之前的那些星星；当白人接过布鲁斯并把它发展为摇滚乐之后，一些白人的名字开始为众人瞩目，而新一代的黑人布鲁斯名星如阿尔伯特·柯林斯、罗伯特·克雷、阿尔伯特·金、艾克·特纳、泰德·霍金斯等，都只能作为吉他名手扬名于世，而不复拥有黑色的先人们对整个世界文化的巨大影响力。

【名词中英对照】

巴科·怀特	Bukka White
皮提·威茨脱	Peeti Wheatstraw
查理·帕顿	Charley Patton
桑·豪斯	Son House
罗伯特·约翰逊	Robert Johnson
盲人莱蒙·杰佛逊	Blind Lemon Jefferson
“铅肚”	Leadbelly
混水	Muddy Waters
啸狼	Howlin' Wolf
吉米·里德	Jimmy Reed
威利·迪克逊	Willie Dixon
小瓦尔特	Little Walter
B.B. 金	B. B. king
布·迪德里	Bo Diddley
艾特·詹姆斯	Etta James
比尔·布隆兹	Bill Broonzy
T.B. 沃克尔	T. B. Walker
布迪·盖	Buddy Guy
奥蒂斯·拉什	Otis Rush

玛·雷尼	Ma Rainey
贝西·史密斯	Bessie Smith
盲人威利·麦克泰尔	Blind Willie McTell
瞎孩子福勒	Blind Boy Fuller
索尼·特里	Sonny Terry
盲人布莱克	Blind Blake
盲人加里·戴维斯	Blind Gary Davis
布林克斯·弗瑞厄斯	Breanx Freres
寇罗玛	Clroma
乔克·福尔肯	Joc Falcon
阿莉男孩	Alley Boys
西德尼·盖伊垂	Sidney Guidry
《玛·雷尼的黑人之根》	Ma Rainey's Black Bottom
《圣路易布鲁斯》	St Louis Blues
隆尼·约翰逊	Lonnie Johnson
乔·威廉姆斯	Joe Williams
弗兰克·哈奇森	Frank Hutchison
查理·波尔	Charlie Poole
考利一家	Cauley Family
汤姆·大比和吉米·塔尔顿	Tom Darby & Jimmie Tarlton
汤姆·阿什利	Tom Ashley
克拉伦斯·格林	Clarence Green
路易斯·乔丹	Louis Jordan
查克·贝里	Chuck Berry
约翰·梅耶尔的布鲁斯开拓者	John Mayall's Bluesbreakers
弗利特伍德·迈克	Fleetwood Mac
庭鸟	Yardbirds
埃里克·克莱普顿	Eric Clapton

吉米·佩奇	Jimmy Page
米克·泰勒	Mick Taylar
彼得·格林	Peter Green
杰夫·贝克	Jeff Beck
阿尔伯特·李	lbert Lee
密西西比·约翰·荷特	Mississippi John Hurt
斯奇普·詹姆斯	Skip James
罗伯特·威尔金斯牧师	Rev Robert Wilkins
“罐热乐队”	Canned Heat
约翰尼·温特	Johnny Winter
艾德加·温特	Edgar Winter
保罗·巴特菲尔德布鲁斯乐队	Paul Butterfield Blues Band
杰弗逊飞机乐团	Jefferson Airplane
詹尼斯·乔普林	Janis Joplin
赖·库德	Ry Cooder
史蒂夫·雷·沃甘	Stevie Ray Vaughan
加里·摩尔	Gary Moore
小约翰·哈门德	John Hammond
吉米·沃甘	Jimmy Vaughan
阿尔伯特·柯林斯	Albert Collins
罗伯特·克雷	Robert Cray
阿尔伯特·金	Albert King
艾克·特纳	Ike Turner
泰德·霍金斯	Ted Hawkins

乡村布鲁斯

密西西比是美国黑人最早的聚居区，也是布鲁斯的发源地和乡村布鲁斯最重要的中心。翻开美国地图，以密西西比为中心，向西是路易斯安那（其中的新奥尔良市是爵士乐的发源地），再向西是得克萨斯；向东越过阿拉巴马则是向大西洋敞开的佐治亚与南卡罗来纳。黑人赢得自由后大规模地向这两个方向迁移，布鲁斯随之散布开来，并在此两方向上形成与密西西比三角洲布鲁斯相对独立的乡村布鲁斯体系。当然，东西两派乡村布鲁斯的形成，与传播中的布鲁斯和当地底层爱尔兰及拉丁移民的传统音乐再次融合有关，它促成的变化，使得包含不同族源的美国白人开始留意黑人的悲歌怨曲。

尽管白人的眼光是从娱乐角度出发，无意间却打开了布鲁斯走向世界的第一扇大门。最早有机缘录音的艺人，大多来自经济较发达的佐治亚与南卡罗来纳，这些东海岸艺人在20年代初期开始为唱片公司录音，如吉他手泰迪·邦恩、绰号“牛牛”的查尔斯·戴文波特，许多学者后来习惯于将他们视为像查理·克里斯顿这样的爵士乐吉他手，不过这并不有损于他们的贡献。历史表明，正因为像戴文波特这样风格模糊的吉他乐手的存在，令人对布鲁斯产生了美妙的误解。

误解令东海岸形成了以亚特兰大为中心的布鲁斯特区：这里出生的黑人基本没再回他们的老家——密西西比，因而在音乐体裁上，他们更多继承了黑人圣歌传统，显得柔和而雅致，盲人威

利·麦克泰尔就是这类风格的代表。

麦克泰尔使用十二弦吉他，细腻、敏感的叙述中时有突发性的强烈节奏乍现，灵巧的指法加上不温不火的滑音，扫去了布鲁斯所惯有的浓重而粗犷的底层贫民口音。在十二弦吉他上，麦克泰尔还创造了一种特殊的和声效果，听上去像教堂的祷歌浑然一体。与底层乡下的布鲁斯不同，麦克泰尔用较热情的嗓音、活泼些的方式来谈论人生、流浪、爱情和宗教，他所特有的、不像一般黑人布鲁斯艺人的清晰口齿，使得原来曲调平淡的曲目如《斯泰特索勃布鲁斯》、《乔治亚拉格泰姆》，以及他最脍炙人口的歌曲《三个妇女布鲁斯》，成为深深影响后人的具启发性的作品，30年后最终融入鲍勃·迪伦那些感人肺腑的时代挽歌中。即使当时最著名的布鲁斯艺人，其艺术生存空间依然十分狭小，麦克泰尔最叫座的一张唱片，在当时只卖了四千多张，这与后来泰及·马哈尔和阿尔曼兄弟翻唱他《斯泰特索勃布鲁斯》所引起的巨大轰动比起来，简直不可同日而语。麦克泰尔没有熬到60年代的布鲁斯复兴，否则他将享受俗世的荣光，而不像现在这样藉藉无名。在麦克泰尔的提携下，乐队"乔治亚棉花田里的匹克手"也成为OKey公司的座上宾。其主奏吉他手巴比科·鲍勃与麦克泰尔不同，也与大多数东海岸艺人不同，他有时更粗犷。像乡下黑人那样，鲍勃在吉他上会运用瓶颈的手法，由此，他所演奏的慢板布鲁斯要比那些快速舞曲有吸引力得多。1931年，巴比科因肺炎去世，年仅29岁，乐队余部追随麦克泰尔，纵横乐坛几十年。麦克泰尔也因病故去之后，"乔治亚棉花田里的匹克手"继续残存，并于60年代达到其艺术生涯的巅峰。

左撇子吉他手可可末·阿奈德，保留演奏中降半音的常规方式，所运用的滑音创造一些凄惨尖锐的音色，紧张且富攻击性，他以这种特色成为以非正统东海岸布鲁斯演奏技法，迥异于同时代艺人群体的极特殊的艺术家。阿奈德最著名的歌曲是《奶牛布鲁斯》，到50年代，这首歌被摇滚乐先驱们竞相翻唱。与阿奈德相

对，吉他手泰姆坡·雷德，则被视为最能体现东海岸吉他演奏风格的艺人，他发展了一种精致准确的瓶颈布鲁斯演奏技法，在商业上取得了成功；他与钢琴师托玛斯·A. 多西合作推出的《吉他鬼才》，是20年代最受欢迎的专辑之一。1928至1937年，雷德又与歌手里尔·约翰逊等组成侯克姆·加格乐队，与维克特(Victor)公司签约，他们在乐器组合上的尝试，对乡村布鲁斯的演变分化做出了预见。托玛斯·A. 多西后来从事福音音乐创作，成为最早进入芝加哥发展的乐手，雷德也被后代吉他演奏者奉为偶像。无疑，像《多么久远的布鲁斯》这样精致的曲调，即便在今天也是极受欢迎的。

东海岸布鲁斯最令人啧啧称奇的地方，是拥有一批创作力极强的盲人艺术家群体。盲人加里·戴维斯始于幼年的游历，使他能够借鉴大量不同的民间音乐元素，如圣歌、乞歌(rags)、舞场音乐(Square dance music)，甚至进行曲。高度的综合能力，使得东海岸布鲁斯不单单是一般意义上的乡村布鲁斯，更是灵歌、福音歌曲及民谣的原始综合体。它不是那么黑，也不是那么白，在整个流行音乐史中，它在黑人与白人之间架起了一座沟通的桥梁。

由于东海岸布鲁斯为唱片公司赢得了利润，商人们为了进一步开拓市场，开始四处寻找新的明星。有人在得克萨斯找到了与盲人威利·麦克泰尔极为相似的另一位盲人——威利·约翰逊。威利·约翰逊幼年极其悲惨，七岁那年，继母向其双眼滴入碱水，毁灭了他的眼睛，也毁灭了他想成为一位牧师的梦想。为了生活，约翰逊很小就开始流浪并学习吉他。约翰逊的嗓子极好，具有唱诗般的动听，他惯于以简单的、反复性的、催眠式的曲调揭露罪恶，并自我救赎，这一特点影响了一长串后代歌手：从乔什·怀特，菲利普斯·华盛顿，一直到白人布鲁斯大师赖·库德，后者在其处女作中翻唱了约翰逊的《夜是奇怪的黑》。约翰逊用布鲁斯最终成了一位精神的传教士。

在约翰逊出没的街道上，同样还有另外几位大师。一次唱片

公司举办布鲁斯演唱比赛，盲人莱蒙·杰佛逊成为优胜者，赢得了大约是5美金的录音合同。盲人莱蒙·杰佛逊(1897—1929)是一个赤贫家庭的七个孩子之一，因为自小双目失明，父母只能让其学习音乐，所谓的学习，事实上只是边自己摸索边沿街卖艺.他最早的乐器，是一个用废木盒制成的箱琴。成年以后，杰佛逊在达拉斯街头流浪表演，将自己的经历唱遍了得克萨斯的每一个城镇和乡村。1925年底，杰佛逊第一次离开家乡，应唱片公司之召北上芝加哥进行录音，四年里留下了大约90首歌曲；而录音和唱片销量的全部所得，都变为杰佛逊雇车与司机在城内兜风的消费。因为失明，杰佛逊经常要请一些男孩作向导，得州另一位大师T.B.沃克尔，以及民谣布鲁斯大师“铅肚”，都曾是杰佛逊的琴童。杰佛逊用极为自由的方式，表现演唱上与吉他弹奏上都极为即兴复杂、并且至今研究录音时会发现许多居然是已经失传的手法；在谈论信仰、宗教或叙事时，杰佛逊的信口编唱自然而完美。1929年，杰佛逊酒醉后冻死在芝加哥繁华的街头，失踪半年后才被验明身份。其唱片在他去世后再版数次，人们只能通过唱片，来依稀辨识他昔日的人生。

对得克萨斯乡村布鲁斯乐手而言，能生活在得州总比生活在密西西比要“幸福”一些，虽然20年代的得州仍旧存在种族歧视，但这总比顽固残留于乡下的种族隔离要进步一些。

当时，在闷热的潮湿的苦闷的南方，是广大的密西西比三角洲洼地：一望无际的棉花地连着河岸上一块块伐木场，田野中传来黑人们低沉的歌声，这歌声句句反映着压迫与不平，却并不是悲愤的，而是忍受和认命。这里是美国黑人的故土，过去黑奴遍地，现在解放了，却依然到处是黑色的贫民区，高高在上的白色上等人以厌憎的目光俯视着那些无比潦倒的“非我族类”，人们通常称此地为三角洲。恰恰是这里，而不是显赫的得克萨斯，才构成布鲁斯真正的发源地。在布鲁斯流传初期，三角洲一直并不为人所识。典型三角洲布鲁斯乡村艺人大多嗓音深沉、浑厚，演唱

时呻吟甚至喊叫，惯于即兴编唱和使用“瓶颈”手法，吉他演奏上也甚少受到欧洲乐理的影响。也许是一战后的经济发展与紧随其后的大萧条，普通人在大环境中的相同际遇，加上得州与东海岸乡村布鲁斯的大行其道，才使得三角洲布鲁斯慢慢显露出来。

在最早留下录音的三角洲乡村布鲁斯艺人中，查理·帕顿是最优秀的，他最先将与非洲大陆息息相通的气息体现于有限的录音作品中。帕顿是我们熟知的布鲁斯历史上第一位大师，生于1891年，卒于1934年。帕顿一生放荡，热爱酒精、女人、饮食和音乐。他演唱的内容大多反映自我生存状态，有关酗酒的《一杯布鲁斯》，有关女人的《摇它撞它》，歌颂密西西比黑人辛勤劳动的《脏路布鲁斯》，嘲弄神学的《老格林布鲁斯》，音乐上极为出色的《密西西比鲍伊维尔布鲁斯》。他也利用录音机会演绎一些传统曲目，如《坎萨斯城布鲁斯》、《疯狂》，既包括流传广泛的黑人民歌，也包括黑人作礼拜时唱的圣歌。帕顿是他前代所有布鲁斯技艺的集大成者，由于他的卓越表现，瓶颈演奏技法开始流传于世，帕顿也因此获得“三角洲布鲁斯音乐之父”的美名。1929年，在查理·帕顿帮助下，另一位耀眼的巨人出现在帕拉蒙特(Paramount)公司录音室里，此人就是桑·豪斯。桑·豪斯生于密西西比州，3岁随家迁至路易斯安那的新奥尔良市，在那儿，豪斯最先接触的是爵士乐，并对演唱产生了兴趣。然而在23岁重返密西西比后，一切发生了改变。在家乡的经历使桑·豪斯认识到：路易斯·阿姆斯特朗的演唱只是抒情歌谣，不是布鲁斯，虽然路易斯的演唱也是粗犷的。豪斯开始师从威利·威尔逊学习吉他，威尔逊使用的瓶颈技巧令他醉心不已。两年后，桑·豪斯已经脱颖而出，成为远近闻名的吉他演奏大师，并创作出像《布道》这样的经典作品。当时，豪斯和威尔逊的合作演出，享名于整个密西西比，他们出现在生日聚会、野餐地、舞会、军营甚至全部是白人的聚会，这在20—30年代的美国南方诸州，是绝无仅有的奇事。在这个过程中，豪斯不断从接触到的艺人那里学习新的技法，最

后集中了他接触过的几乎每一位民间艺人的优点。令人难以置信的猛烈准确的击弦，富于戏剧性的演唱，每次演唱双眼紧闭，头偏向一侧，这种方式作为豪斯独特的个人形象，成为流行乐史上最脍炙人口的花絮之一。



桑·豪斯

1942 年，已没有多少演出机会的桑·豪斯搬到密西西比州一个叫罗宾森威尔的小镇，意外地遇到一位民歌采风人，名叫艾伦·卢马克思。豪斯无法知道，此人正是未来将他，也将卢马克思自己永远载入民歌史册的民歌学者。卢马克思为豪斯在乡间陋室录制了部分歌曲，恢复了他的一点信心；但不幸的是，他也从卢马克思那里，意外地得知圈中好友威利·布朗已因溺水亡故的消息。心灰意懒的桑·豪斯再次卷起铺盖，迁到了更加与世隔绝的纽约州的罗切斯特，放弃音乐干起养路工和厨师的活计。直到20 年后，民歌运动的兴起使人发现了卢马克思粗糙的录音资料，三位白人青年怀着对布鲁斯的深深崇敬，踏遍 16 个州的山山水水计 4000 公里，把已届 60 高龄的桑·豪斯从隐居生活中请了出来。1965 年 4 月 12 至 14 日，琴音丝毫未改的桑·豪斯在纽约市奇迹般地再度录下 20 首业已失传的民歌，为 60 年代的民歌运动留下永远难忘的一幕。今天我们听着这些歌，念起沧桑变幻，而斯人已老，不禁感慨系之。

与桑·豪斯漫长曲折、起起伏伏的经历不同，罗伯特·约翰逊就像一颗彗星，短暂、突然，却赢得了一样多的目光。只活了27岁的罗伯特·约翰逊（1911—1938），也许是三角洲乡村布鲁斯历史上，甚至整个布鲁斯历史上，最受争议、最富戏剧性也最具个人色彩的明星。在年龄上，他比上述任何一位艺人都年轻，也比任何一位艺人都短命，然而这无法忽略他在广泛意义的乡村布鲁斯中所占有的承前启后的地位。1930年，约翰逊遇到了桑·豪斯，桑·豪斯的音乐，是罗伯特·约翰逊所听到的最原始、最直接、最纯朴的情感流泻。所以，他想跟着豪斯学。桑·豪斯回忆初次与罗伯特·约翰逊相识的情景：大概那时他只有十几岁，是一位不错的口琴手。我想，他渴望和我与威利·布朗一起表演。我们到各种场合演出，他总跟着，并总会在中场休息时，拿起我的吉他试图弹奏点什么，但总是一些有趣的怪调子。我只有终止他的表演，以免我也被解雇。但半年后情况变了，这事发生在罗伯特·约翰逊背着吉他回家后，这次他径直走到我面前，要求合奏一曲，而且他居然可以将我所有的保留曲目都全部表演一遍。自然，他达到了他理应达到的地位，但他放纵的性情令他过早离开了人世。

约翰逊也生在密西西比，他在音乐上善于运用别人的特长，同时加入自我的理解；表现上则不拘泥于传统布鲁斯的既有形式，喜欢即兴与听众交流。开始，约翰逊在技巧上主要学习查理·帕顿、桑·豪斯以及没能留下录音的大师艾克·泽纳曼。比如，《步行布鲁斯》和《布道布鲁斯》都是桑·豪斯的作品，但几十年后的今天，人们更喜欢罗伯特·约翰逊的版本；而在他生命中最后两年录制的29首独奏与5首合奏曲目，既是他生命中的全部录音，也是今天的吉他演奏家轻易绕不过去的历史教材。在布鲁斯从乡村布鲁斯向城市布鲁斯的转化过程中，罗伯特的作品起到了非常重要的作用。《我相信能弄干净自己的扫帚》与《甜蜜的家乡芝加哥》这两首作品，没有使用瓶颈却取得了与瓶颈吉他极其类似的

效果，这直接影响了二战后现代布鲁斯的发展。

据称，约翰逊对自己的演奏手法一直保密，他从不告诉别人如何演奏他的音乐，对他在琴艺上奇迹般的精进，约翰逊也一直讳莫如深，甚至出现了荒诞不经的传奇，比如说：约翰逊的吉他是黑夜中从魔鬼那里学来的，要弹那样的琴，就要同魔鬼打交道。总之，约翰逊对琴艺的保守到了简直是病态的程度，如果发现演出中有人盯着他的指法看，他就会立刻站起来终止演出。除了布鲁斯，约翰逊演奏当时各种各样的流行音乐，包括南方白人音乐、舞曲、民谣。他的天份极高，任什么曲子，只要在收音机里听一遍，就能立刻模仿得一模一样。有时，朋友谈兴正浓，在不中断谈话的情况下，约翰逊也能将边上正在播放的曲子复奏出来，这使其他乐手自叹弗如。

罗伯特·约翰逊是私生子，母亲和父亲两地分居时和另外的男人产生短暂的恋情，约翰逊便是这次恋情的产物。养父母家孩子很多，孩子们无法得到太多照顾，加剧了约翰逊在父母之爱上的缺失。约翰逊一直试图找到自己的生身之父，此后，他成了一个无法控制内心激情的怪人。无论是白天还是黑夜，无论是醒着还是睡着，他会随时随刻决定到另一个地方去，即使在回家的半道上。18 岁时，他与一位只有 15 岁的女孩结婚，同年妻子因难产死去。20 岁时，他又与一位整大他 10 岁、结过两次婚的妇女结婚。很多女人为他疯狂。在最后的几年，约翰逊变得阴郁而错乱。1938 年闷热的夏季，约翰逊去了三角洲上一个叫三岔的小镇，在那里，他进行了一生中最后一次表演。在不到两周的时间里，他和一个有夫之妇搭上了关系，那个女人的丈夫在镇上做生意，而演出场所即属此人。8 月 13 日晚，约翰逊和口琴大师索尼·鲍伊·威廉姆森一起演出，他公开了和那个女人的亲密关系，威廉姆森在一旁注意到别人的表情，敏感到一个潜在的危险正在酝酿。演出间隙，有人递给约翰逊一瓶酒，这瓶酒封口被打开过，威廉姆森感觉不妙，故意撞碎这瓶酒，并对约翰逊说，不该喝开过封的酒，这

不吉利。第二瓶酒又递上来，还是开过封的，约翰逊不以为然，喝了。过了一会，约翰逊唱不出声了。约翰逊身体很壮，强挺着抵抗着内部的不适，演出后，他半死不活地在朋友家里整整挨了三天，死了。

在度过20年代乡村布鲁斯的黄金年代之后，巨人们相继离开人世，乡村布鲁斯开始被新的布鲁斯风格取代。在乡村布鲁斯领域，称得上大师的后辈只有莱廷·霍普金斯一人。直至60年代蓝调摇滚引发布鲁斯复兴，才使得一系列乡村布鲁斯巨人再度为人所识。乡村布鲁斯在短短10年间所爆发出的近百年的黑人文化积淀，无疑成为后继几乎所有种类流行乐派的营养基，甚至近代古典音乐的创作，一长段时间里也在频频运用乡村布鲁斯的素材。如我们熟知的德沃夏克怀念故国的《自新大陆交响曲》第二乐章，就是使用了乡村布鲁斯的旋律；后来，这第二乐章流传至中国被人改编成歌曲，歌词写的又是《念故乡》——无言的旋律，不一样的声音，竟都能传达几乎不变的一样的情感，让人慨叹音乐神奇的同时，也慨叹布鲁斯内在力量的强大。

【名词中英对照】

泰迪·邦恩	Teddy Bunn
“牛牛”查尔斯·戴文波特	Charles “Cow Cow” Davenport
查理·克里斯顿	Charlie Christian
盲人威利·麦克泰尔	Blind Willie McTell
《斯泰特索勃布鲁斯》	Statesobore Blues
《乔治亚拉格泰姆》	Georgia Rag
《三个妇女布鲁斯》	Three Woman Blues
乔治亚棉花田里的匹克手	Georgia Cotton Pickers
巴比科·鲍勃	Barbecue Bob

可可末·阿奈德	Kokomo Arnold
《奶牛布鲁斯》	Milk Cow Blues
泰姆坡·雷德	Tampa Red
托玛斯·A·多西	Thomos A. Dorsy
《吉他鬼才》	The Guitar Wizard
里尔·约翰逊	Lil Johnson
侯克姆·加格乐队	Hokum Jug Band
《多么久远的布鲁斯》	How Long Blues
盲人加里·戴维斯	Blind Gary Davis
盲人威利·约翰逊	Blind Willie Johnson
乔什·怀特	Josh White
菲利普斯·华盛顿	Phillips Washignton
《夜是奇怪的黑》	Strangeness Dark Was the Night
盲人莱蒙·杰佛逊	Blind Lemon Jefferson
查理·帕顿	Charly Patton
《一杯布鲁斯》	A Spoonful Blues
《摇它撞它》	Shake It And Break It
《脏路布鲁斯》	Dawn the Dirt Road Blues
《密西西比鲍伊维尔布鲁斯》	Mississippi Boweavil Blues
《老格林布鲁斯》	Elder Greene Blues
《坎萨斯城布鲁斯》	Kansas City Blues
《疯狂》	Running Wild
桑·豪斯	Son House
威利·威尔逊	Willie Wilson
罗伯特·约翰逊	Robert Johnson
艾克·泽纳曼	Ike Zinnerman
《步行布鲁斯》	Walkin'Blues
《布道布鲁斯》	Peachin'Blues

《我相信能弄干净自己的扫帚》	I Believe I'll Dust My Broom
《甜蜜的家乡芝家哥》	Sweet Home Chicaco
莱廷·霍普金斯	Lightin Hopkins

城市布鲁斯

在很多关于布鲁斯的著作中：W.S. 哈迪因早在 1914 年创作发表了著名歌曲《圣路易斯布鲁斯》，而一再被认为是布鲁斯之父。其实，这是一种历史的误解。虽然哈迪以经典布鲁斯方式写曲普及布鲁斯，同时却扭曲了布鲁斯最本质的艺术特征——民间性和即兴性。历史总是健忘的，在民间艺术向主流艺术转化过程中，总是那些起桥梁作用的、最早将那种鄙俗形式的艺术传递给高雅听众的人成了“之父”，而它们真正的父亲——仁慈的大地和大地上沉默的人民，始终是无可查考的无名英雄。

哈迪在上流社会流传时，一种通常被视为爵士乐的布鲁斯潜流——经典布鲁斯，仍旧在 20 年代北方黑人社团的城市平民中默默流淌着。这些最初从三角洲迁出的人们，希望忘却过去在密西西比干苦活的岁月，然而他们发现：他们不可能完全忘却。城市的工厂、酒吧和下层街区，经常笼罩着愁苦的情绪。随着 30 年代经济萧条的打击，反映融汇与调和的经典布鲁斯愈发式微了，最后仅仅留下对布鲁斯曲调的修正与演奏方式的探索而匆匆离去。

这个过程中，布鲁斯发生了变化：随着乐队规模扩大，必然需要一定的结构曲式来编排，乐师们开始以一些固定模式演奏，独奏乐师间配合加强，音乐的个人色彩减弱。这种变化首先适应于舞会伴奏。比尔·布隆兹离开三角洲后，就开始组建这样的乐团，从钢琴合奏、双吉他、低音提琴与管乐合奏的五人组合，到后来加入打击乐、使用电吉他，形成城市布鲁斯的最初雏形。

第一位给吉他通电的布鲁斯乐师是得克萨斯乐手 T.B. 沃克尔，他将传统得州乡村布鲁斯传到加利福尼亚，尝试使用延时效果以及分解和弦清晰地弹奏旋律线，创造出一派如行云流水的风格，这为战后其他都市布鲁斯风格的形成起到了促进作用。

第二次世界大战令北方再度成为人口迁移的目标，形势正与20年前类似，大批黑人从祖居的南方农村，涌进了北方城市芝加哥和底特律。新移民带来的新音乐，迅速使这两个城市成为城市布鲁斯的中心。

令芝加哥城市布鲁斯横扫一切，成为压倒性的黑人布鲁斯风格，还得益于黑人电台与黑人自己的唱片公司的推广，首先是黑人布鲁斯品牌切斯（Chess ）唱片公司的崛起。“切斯”网络了众多从娱乐场所脱颖而出的明星，如混水、啸狼、小瓦尔特、威利·迪克逊、索尼·鲍伊·威廉姆森、吉米·罗杰斯。以这些乐手为核心，他们团结了二三十位伴奏乐手，携手对乡村布鲁斯进行了革新，并给50年代的查克·贝里、布·迪德里上了一系列生动的音乐课。被称作芝加哥城市布鲁斯的风格，是一种创新了的电声化的布鲁斯，它保持了三角洲乡村布鲁斯的粗豪并加以放大；在50年代后经混水与啸狼的发扬，转向更加强烈和更具规律性节奏感的新型音响风格。没有这一系列变革，就不会出现你现在所熟知的任何一位摇滚巨星。

我们可以从一些师承关系中看到城市布鲁斯对乡村布鲁斯的继承。新风格中的重要人物混水、埃尔莫·詹姆斯和吉米·里德，这时都放下在乡下使惯了的木吉他，转而改用声音更响的电声乐器，而电吉他的一些手法和音效，最初就是从乡村布鲁斯巨匠罗伯特·约翰逊新颖的弹奏技术那里获得的启发。混水和啸狼，又曾分别是乡村布鲁斯大师罗伯特·约翰逊、查利·帕顿和吉米·罗杰斯的伴奏乐手。他们都属于第三代乐手。早在20—30年代，像乔治亚·汤姆·多西这样的福音与布鲁斯歌手已经在芝加哥定居，他们是芝加哥的第一代乐手，第二代乐手是盲人威利·麦克

泰尔、盲人威利·约翰逊。比这些定居者更早，前辈大师密西西比·约翰·赫特、盲人莱蒙·杰佛逊、“德州仔”阿尔杰·阿历克萨姆德，以及隆尼·约翰逊等，都曾不远千里从美国南部北上芝加哥录音。

当时，芝加哥被称为美国最具特色的大型城市。该地居民最先是大量爱尔兰和东欧国家的移民。本世纪初，因为南部经济滑坡和种族事件爆发，缺少土地的美国黑人开始从南方人口密集的三角洲地区向北方城市扩散，一开始是孟菲斯，随后是底特律，最后才到达芝加哥。由于芝加哥原居住民大多是一些遭受不平待遇的异教徒，比之别的地方的白人，要对黑人友善许多，因此最北的芝加哥，反倒成了黑人移居的热土。早在1910年代，就有黑人爵士乐手迁居芝加哥；1922年路易斯·阿姆斯特朗的“热派五人”也在这里活跃一时；此后又有大乐队摇摆乐（Big Band）的代表本尼·古德曼在此常驻；所以，芝加哥有着非常深厚的黑人音乐积累。随着更年轻的第三代黑人乐手走进这座城市，承继前两代“移民”的影响，从中诞生出崭新的、响亮的电声化芝加哥布鲁斯，因为它的出现，布鲁斯进一步城市化了。

除了乐器的电声化，芝加哥风格还有一个显著的特征，就是将三角洲地区与吉他一样古老的乐器——口琴，转化成了主旋律乐器。三角洲乡村布鲁斯口琴，大多用来衬托情感，在音乐中的地位次于人声和吉他。从詹姆斯·科顿与索尼·鲍伊·威廉姆森开始，口琴奏出了应答式吹奏旋律。其后，小瓦尔特继承和发展这种口琴风格，据此成为芝加哥最出色的乐师。然而，小瓦尔特嗜酒成性，年仅三十七岁便结束了天才焕发、昙花一现的艺术生命，后来的亨利·斯特朗与大瓦尔特·荷顿，尽管精彩却走不出小瓦尔特的阴影笼罩。小瓦尔特创新了口琴演奏的技法，无论是撕心裂肺的呻吟声，还是那些轻柔舒缓的烘托，都令人心潮澎湃地回忆起南方的一切。随着唱片的散布，全国上下模仿者一片。

芝加哥能成为城市布鲁斯的代表，还在于它拥有像威利·迪

克逊这样的作曲家。威利·迪克逊初到芝加哥时，身份是位拳击手，开发他音乐天赋的是“宝贝”杜·卡斯顿。迪克逊跟卡斯顿合作并学习了低音提琴，组建了五阵风乐队，起先为芝加哥著名的福音布鲁斯乐队小蒙哥马利兄弟写曲。威利·迪克逊的兴趣十分广泛，对传统布鲁斯、爵士乐与福音歌曲都十分了解。组建四步摇摆乐队与三重奏乐队期间，他充分发挥实验精神，革新传统乡村布鲁斯，并为混水谱下《我是你醉醺醺的男人》，为啸狼写了《一小匙》，这些作品，深深影响了后来摇滚先驱查克·贝里与布·迪德利的编曲结构。

在混水、啸狼影响下，芝加哥迅速窜升起新一代的吉他手布迪·盖与奥蒂斯·拉什。他们承继了芝加哥城市布鲁斯的衣钵并加以光大。与此同时，与芝加哥相距几百公里的另一北方城市底特律，成了布鲁斯音乐的另一中心，出现了一位叫约翰·李·胡克的布鲁斯巨人。

从20年代开始，约翰·李·胡克便以一个密西西比赤足少年的身份，不断学习和探索表达深重伤害与治疗伤痛的艺术，他从同时代人莱廷·霍普金斯的Mojo派中演化，最终赢得了“布吉乐之王”的雅号。布吉（Boogie）是一个从爵士乐中借用的词汇，原指一种钢琴风格，其特征为变化多端的节奏和楔入节奏的速度飞快的即兴旋律。在胡克深沉呜咽的演唱中，开阔的弦响可以让每一位聆听者感受到通向非洲大陆的音乐精髓。1948年，胡克独坐于底特律某录音室，在地板上踩出一串节奏并用手的击打配合，随之嘴里发出他独有的呜呜声，这原始而质朴的表现形式，强烈地改变了流行音乐的潮流。

1917年8月22日，胡克出生于一个黑人音乐世家。继父威利·摩尔与乡村布鲁斯大师查利·帕顿和盲人杰佛逊十分交好。胡克从继父那里接受了教育，14岁时到孟菲斯与叔父同住，并与罗伯特·奈特豪克在俱乐部表演谋生。几年后胡克北移底特律，偶然的机会得以在莫顿（Morden）唱片公司录制歌曲《布吉孩》。随



约翰·李·胡克

后，胡克用近 20 个不同的名称，在不同公司录制了近 70 首歌曲。1955 年，胡克与维杰伊（Vee—Jay）公司合作，雇用艾迪· 泰勒录制大量深具影响力的歌曲，并将布鲁斯的影响传到了英国，歌曲《涟漪》在 1956 年成为英国第一支布鲁斯热门作品。

正因为以胡克为代表的边缘城市布鲁斯兴起，为芝加哥布鲁斯的广泛播散起到了促进作用，同时，边缘城市布鲁斯也在南方诸州白人听众中间，构成了沟通乡村布鲁斯的桥梁。于是，在适当的时候出现适当的人选成为可能，历史从此开始等待一个会唱布鲁斯的白人青年出现。戏剧化的是，日后流行音乐要上演的美国布鲁斯复兴和英国音乐入侵两次重要运动，都与胡克的歌曲密切相关。

当北方城市风起云涌之际，南方城市孟菲斯也在悄悄崛起。作为人口迁移的中转站，孟菲斯由于广播业与唱片工业的发展，一跃成为新的布鲁斯中心。WDIA 黑人电台开始专门播放布鲁斯与

宗教音乐，直接听众达125万。

50年代出现了B.B.金。金原是一位电台播音员，热爱吉他，钟情于各家风格，他的节目有各门各派介绍。耳濡目染中，金极自然地综合了各种黑人音乐甚或吉卜赛音乐，创造出全新的城市布鲁斯风格，赢得“布鲁斯之王”的称号。平缓松弛的演唱、富于感召力的宗教韵味的吉他，从爵士乐中吸取的摇摆节拍以及T.B.沃克尔的旋律技法，八到九人的伴奏乐团。B.B.金的吉他有浓厚的爵士味，乐队也像爵士乐队那样，大部分由铜管乐组成。他摒弃了那些让人们直接回忆起南方种植园生活的呻吟，对于土生土长的芝加哥黑人后代，这种音乐显然更加适合。然而从另一方面说，金所代表的纯净布鲁斯太温和了，在逐渐演变的布鲁斯潮流中，原有的铁杆听众——处于社会底层的黑人群落，开始寻找更为激烈直率的风格，以宣泄对社会的反叛和呐喊。以芝加哥为代表的城市布鲁斯，在50年代后期开始直接面对白人青少年，布鲁斯的原有精神，逐渐下移到其他新兴黑人音乐中。从罗伯特·约翰逊与B.B.金两代大师之间，你可以清晰发现两者间存在的巨大差异（两人分别被视为三角洲布鲁斯之王与布鲁斯之王），这差异存在于演唱的口吻上，也存在于歌曲的伴奏和听众群体的不同上。其中内核，正是家乡农村与城市移民区之间的差别；而两者的过渡，就由密西西比人约翰·李·胡克立足于底特律与孟菲斯的“边缘”布鲁斯来过渡和填补。

城市布鲁斯为五六十年代兴起的摇与滚（Rock&Roll），在形式上奠定了完整的基础，也令黑人平民艺术走进纽约卡耐基音乐厅，与爵士乐一起跃上地表，成为精英文化承认的本世纪最耀眼的艺术创造。城市布鲁斯的发展，也令布鲁斯艺术达到创作与演奏技法的顶峰。今天，如果不借助电脑与效果器，也许人们仍无法在技术上超越城市布鲁斯的演奏水准。不同于爵士乐中的摇摆乐和大乐队爵士乐——它们都被上流社会接纳了；而布鲁斯仍旧失意、潦倒，流落底层不为雅人所赏，即使混水、啸狼这样的大

师，也不得不出入于小小酒吧以养家糊口。不过正因为这样的际遇这样的街头形式，反而孕育和保存了布鲁斯纯朴而野性的生命力。而这个时代的尾声和新的时代的开始，由一个密西西比白人青年担负着，它就是我们所熟知的艾尔维斯·普莱斯利，偶然的机缘使他走进孟菲斯的录音室，并以一首粗旷的布鲁斯风味的歌曲，触动进而改变了整个世界。

事实上，几乎所有种类的布鲁斯，都无一例外地起源于南方，起源于密西西比。就是在今天，很多具有布鲁斯气息的黑白艺人，也依然有着南部的身世，或南部的生存经验。布鲁斯种类的繁杂，产生于黑人在争取自由、赢得尊严过程中的不断迁徙，在不同地域与不同族源的欧洲移民、拉丁移民音乐文化发生不同的结合，从而形成带各地风范的、风格不同的、城市化或地域化的布鲁斯。50年代以后，所有因之衍生的泛布鲁斯家族，都被归属于一个新的名称——节奏与布鲁斯（简称R&B)。这以后，B&B越来越像一个无所不包的大口袋了，在今天，它几乎成了黑人音乐和所有以黑人音乐为根的流行音乐的代名词。

【名词中英对照】

W.S. 哈迪	W. S. Hardy
《圣路易斯布鲁斯》	St. Louis Blues
比尔·布隆兹	Big Bill Broonzy
T.B. 沃克尔	T. B Walker
混水	Muddy Waters
啸狼	Howlin' Wolf
小瓦尔特	Little Walter
威利·迪克逊	Willie Dixon
索尼·鲍伊·威廉姆森	Sonny Boy Williamson

吉米·罗杰斯	Jimmy Rodgers
查克·贝里	Chuck Berry
布·迪德里	Bo Diddley
埃尔莫·詹姆斯	Elmor James
吉米·里德	Jimmy Reed
乔治亚·汤姆·多西	Georgia Tom Dorsey
密西西比·约翰·赫特	Mississippi John Hurt
"德州仔"阿尔杰·阿历克萨姆德	Alger "Texar" Alexamder
詹姆斯·科顿	James Cotton
小瓦尔特	Little Walter
亨利·斯特朗	Herry Strong
大瓦尔特·荷顿	Big Walter Horton
"宝贝"杜·卡斯顿	Baby Doo Caston
五阵风乐队	Five Breezes
小蒙哥马利兄弟	Little Brother Montgomery
四步摇摆乐队	Four Jumps of Jive
三重奏乐队	Big Three Trio
《我是你醉醺醺的男人》	I'm Your Hoochie Coochie Man
《一小匙》	Spoonful
布迪·盖伊	Buddy Guy
奥蒂斯·拉什	Otis Rush
约翰·李·胡克	John Lee Hooker
莱廷·霍普金斯	Lightin' Hopkins
罗伯特·奈特豪克	Robert Nighthawk
《布吉孩》	Boogie Children
《涟漪》	Dimples
B.B. 金	B.B. King

英国布鲁斯

50 年代末期，布鲁斯在几代黑人艺术家的创作实践下，基本定型并自我演化;不同时期不同地域下沉积的不同风格的作品,此时开始陆陆续续地越过小圈子向外流传，除美国外，大洋彼岸同操一语的英伦三岛首当其冲。

并且，由于并不像美国的社会结构和历史遗留问题，英国基本上不存在对黑人的歧视，所以接受布鲁斯比美国快，也比美国深刻。

与流行乐风潮所反映的纷杂状态不同，英国此时对音乐形式的探索显得专注而纯粹。正当美国青少年开始玩摇与滚的时候,大西洋彼岸的大不列颠岛国少年却悄然成为布鲁斯再生的主体。

大概到 1953 年,英国伦敦已经成为欧洲前卫艺术家和爵士乐手的聚居地。斑鸠琴手赛利尔·戴维斯和来自巴黎的阿历克斯·科纳的合作成为白人布鲁斯的序曲。过去，二人曾在不同的小乐团和爵士乐队呆过，从 1955 年开始，两人每周二固定在伦敦华德大街的两家酒吧演出，吸引了少数的但绝对是对音乐渴慕的青年人的关注。这些青年发觉，这些来自美洲的曲目，表达受挫失控等情绪，居然采用了完全不同于其他音乐的方式，这令他们新奇和惊讶。此时，真正的美国黑人布鲁斯，在这片土地上还只是偶然的、零星的传递，也许是无心的旅游者从美国带来的一张“混水”的唱片，也许是唱片迷出于猎奇而搜购并推荐给好友听的一首奇特的黑人歌曲，反正科纳弹吉他、戴维斯吹口琴的布鲁斯重

奏，不久就引起唱片商和乐队经理人克里斯·巴勃的注意。在巴勃力邀下，科纳和戴维斯加入了奥特莉莉·帕特森的乐队。两年后，他俩的名字响遍了欧洲爵士乐坛。

这几年中，巴勃远赴重洋邀请一系列尚活跃的黑人布鲁斯艺人来英演出。最初是比尔·布隆兹，随后有罗赛特·萨普、索尼·特里、布朗尼·麦基，最后是反响强烈的“混水”。“混水”于1958年踏上大英帝国的土地，与前面的艺人不同，“混水”带来了原汁原味的酒吧型电声吉他演奏。对于巴勃来讲他毫无准备，完全不知道“混水”的举动究竟意味着什么。但对戴维斯和科纳而言，这正如干柴遇上了烈火。很快，戴维斯和科纳离开巴勃开始尝试电声乐器，两人身边逐渐聚集起一批中产阶级的子弟，这些少年此时已将伦敦视为欧洲布鲁斯的麦加。

1961年，戴维斯和科纳组织起一支名叫“布鲁斯社团”的乐队，成员包括阿特·伍德、查理·瓦茨，乐队在科纳自己的俱乐部表演，而台下的听众中则有约翰·鲍德瑞、杰克·布鲁斯、金格·贝克、格雷厄姆·邦德这一系列谱写日后摇滚史的重要人物。1962年，一个由“布鲁斯社团”演化成的重奏团体在伦敦登场，成员包括布莱恩·琼斯、凯斯·理查德、米克·贾格尔、查理·瓦茨，后加入迪克·泰勒。一年后迪克·泰勒退出，自组“漂亮事物”，比尔·韦曼代替泰勒入队，这就是我们熟知的滚石乐队。而“布鲁斯社团”仅录制了一张《节奏与布鲁斯在大帐篷俱乐部》，即宣告隐退，这是英国第一张布鲁斯专辑唱片。

滚石从翻唱查克·贝里起家，但与贝里的富于教养不同，这几个真正受过教养的人，在形象和内涵上却继承了缺憾的、粗俗的、丑陋的甚至邪恶的黑人街头文化。滚石多数成员均出身贵门，但他们反感中产阶级的伪善而自甘堕落。布鲁斯的直率、真挚，深深地打动和俘获了他们的心。与甲壳虫等大多数英国乐队不同，滚石并不是受摇与滚巨星普莱斯利的感召，而是直接承受了美国黑人民间艺人的启迪，琼斯喜欢埃尔莫·詹姆斯，理查德欣赏和学



滚石乐队：《大街上的流放者》

习查克·贝里的技法，而贾格尔从黑人布鲁斯和灵歌这两种唱腔中调剂出他特有的半阴半阳口音，将讥讽的口吻恰如其分地升华为一种邪恶的歌唱。布鲁斯音乐的自然主义和无遮无拦，成为滚石投向伪善的传统道德和礼仪文化的丑石。滚石的音乐也是粗陋和缺憾的，但他们就喜欢那种粗陋和缺憾。用这种粗陋和缺憾，滚石准确地模仿出黑人音乐特有的狂躁不安而又鲜活率真的情感。不过滚石并没有在黑人布鲁斯的风格中滞留多久，虽然他们从来就没有真正地离开过它。还在第一代领导人布莱恩·琼斯在任时，这位电子音乐的专家、世界音乐的爱好者，即开始将一些神秘的电子乐境和多彩的民族音乐引入滚石的布鲁斯风格，而沃茨也将大量爵士鼓的打法打进摇滚。

滚石出现后，导师级的科纳居然甘愿作起配角，他放弃了个人的名声，转而潜心扶持滚石的成长，并着手编辑一些电视音乐节目，在70年代偶尔也录制一些唱片，包括参加滚石的巡演。齐

柏林飞艇杰出的吉他手吉米·佩奇的成长，也跟早年受到科纳的热情鼓励息息相关。科纳 1984 年死于癌症。

再说科纳的搭档戴维斯。戴维斯后来尝试新的布鲁斯变化——摇滚乐，组建一支叫“原始人”的乐队，专事为歌手洛德·萨奇伴奏。萨奇比戴维斯小十岁，有“英国的‘尖叫’杰·霍金斯”之称（“尖叫”杰·霍金斯：Screaming Jay Hawkins，美国歌手。——作者注)。后来，戴维斯又组建布鲁斯全明星乐团，由尼奇·霍普金斯弹键盘，卡洛·利特尔打鼓，约翰·鲍德瑞弹贝司，加上一个黑人三重唱团，成为 60 年代初期最富号召力的英国布鲁斯组合。正当其事业向顶峰发展之际，戴维斯却意外地死于白血病（1964 年)，结果全明星乐团演化为一个伴奏乐队。戴维斯留下的最后一首歌叫“不会消失”，歌名正如一句预言，预告了他身后的布鲁斯状况。戴维斯死后，布鲁斯不仅没有消失，相反迎来了沙暴一般的春天，因为这时出现了一位叫约翰·梅耶尔的人物，他紧随科、戴二人之后，成为一个更强劲有力的布鲁斯传导者。

约翰·梅耶尔生于英格兰，大学期间组建第一支乐队。移居伦敦后，又组建布鲁斯联盟乐队，也是传奇乐队“布鲁斯开拓者”的前身。布鲁斯开拓者在梅耶尔的领导下，成为一所布鲁斯音乐的学校，从这里“毕业”的“学员”个个惊人，关于此，皮特·弗雷姆的著作《摇滚家族谱系》，印了一张足足有半米长的名单，其中较为中国听众熟悉的，即有约翰·麦克维、米克·弗利特伍德、罗杰·邓恩、埃里克·克莱普顿、杰克·布鲁斯、彼得·格林、米克·泰勒、吉米·佩奇等散布到英国音乐各个角落的名字。有关布鲁斯开创者的历史，绝对是值得用一本专著去记述的，这里我们只勾画那根最粗的线条。

1965 年，梅耶尔出版了一张现场演出专辑《约翰·梅耶尔演奏约翰·梅耶尔》，并非最佳的表现，却确立了约翰·梅耶尔式口琴与管风琴协奏的配器手法。被视为经典的约翰·梅耶尔专辑，首

推《布鲁斯开创者——约翰·梅耶尔和埃里克·克莱普顿》。此时埃里克·克莱普顿因不满超级乐队庭鸟的流行路迹，被邀入布鲁斯开创者任吉他手。1965年首先推出的是由吉米·佩奇监制的单曲《我是你的监护医生》，随后，便是这张著名的梅耶尔和克莱普顿的联名经典。但一年后克莱普顿卷走了贝司手杰克·布鲁斯，并找上鼓手金格·贝克，组成了历史上第一支布鲁斯摇滚乐队——“精华”。但无论克莱普顿是被视为吉他英雄，还是被推举为写下多首难忘曲目的出色作曲家，数十载沉浮到几度赢得格兰美奖，只有这张联名唱片才是真正的根源布鲁斯唱片。经过庭鸟乐队，克莱普顿不再是弗莱迪·金的模仿者；而经过布鲁斯开创者，克莱普顿才真正成为巨人。

克莱普顿的学习对象，主要是美国黑人城市布鲁斯的名家名派，他汲取老黑们的各派精华，转成一种近乎于学院风格的演奏。



约翰·梅耶尔：《唤醒》



埃里克·克莱普顿

在精华乐队时期，克莱普顿以弹奏节奏极快、音量极响、难度极大著称，但他一直没有汇入60年代热衷于音响发明的吉他大军，而一直着意于指法的磨炼。在经受一系列人生打击后，克莱普顿后期火气渐退，转向克制和内敛的风格。

约翰·梅耶尔在克莱普顿离队后，找来一个当时名不见经传的青年——彼得·格林，坐阵第一吉他手的位置，而新的节奏乐手是恩斯利·邓巴（一年后成为杰夫·贝克小组的明星成员）。这一阵容于1967年推出《艰难之路》，这张专辑表现了梅耶尔卓越的歌曲创作力，以丰富的配器、彼得·格林极尽全力的发挥加上约翰·梅耶尔充满情感的布鲁斯唱腔，对他头上的“白人布鲁斯之父”称号作出了明证。但彼得·格林也不是久栖人下之辈，不久之后即离队与约翰·麦克维、米克·弗里德伍德组成“弗里特伍德·迈克”乐队，布鲁斯开拓者不得不再次更换吉他手。

还在克莱普顿时期，一晚克莱普顿突然失踪，无人登台之际，

一位陌生人自告奋勇上台效力。此刻彼得·格林离队，约翰·梅耶尔想起了这件事，于是在《旋律制造者》杂志登出启示寻人。终于找到此人，才知道他叫米克·泰勒。

米克·泰勒熟知布鲁斯开拓者的所有曲目，与约翰·梅耶尔的合作更加默契，乐队先是推出《十字军东征》，以后又推出《乐队的奶房》之一、之二和《裸线》。《裸线》是约翰·梅耶尔最具开拓性的作品，十分强烈的爵士乐倾向继续延续了他的名声。1970年米克·泰勒加入滚石，替上布莱恩·琼斯突然身亡造成的几乎无人可以弥补的空缺。随后，滚石推出《大街上的流放》这张饱含布鲁斯元素的名作。而失去米克·泰勒的约翰·梅耶尔，此后开始实验化的新尝试。他与琼·马克的原音吉他、约翰尼·阿尔蒙德的长笛和萨克斯、斯蒂芬·汤普森的弦乐贝司，在无鼓状态下录制了一张现场专辑《肿胀时刻》，其中包含著名曲目《Room To Move》，梅耶尔出色的口琴技艺在此歌中得到淋漓尽致的呈现；另一首名曲《思念罗克珊》，则表现乐队另一名吹奏乐手阿尔蒙德极具色彩的萨克管吹奏的妙处。不久，这支乐队又推出《空屋》专辑，约翰·梅耶尔开始走下坡路。直至进入事业长期停顿后的 90 年代，才再次推出力作《处觉》（1990）和《唤醒》（1993），令 30 年后的今天再度掀起布鲁斯热潮。同时，这两张专辑带出又一个蓝光烁目的吉他手——可可·蒙特亚，和一个此前名不见经传的滑弦吉他手桑尼·兰德莱斯。前者与黑白多位名手同台较艺，却丝毫不掩其夺目的光芒；后者一手漂亮的滑弦，将一股沼泽气息渗入西海岸吉他风格中。1995 年，约翰·梅耶尔又有专辑《杜撰》出版，令人不由不信服他那历久弥新的创造力，此时兰德莱斯已去，梅耶尔除了在风琴口琴上的绝活，还亲自操办了钢琴、合成器、吉他、十二弦吉他的演奏，而新的吉他手也丝毫不弱。让人感叹布鲁斯开拓者之吉他手个个惊人，仿佛已成传统似的，只要坐上这个位子，不管新人旧人，都必定光彩夺人。

英国白人布鲁斯的另一个传奇——庭鸟乐队的故事，开始于

伦敦郊外的里奇门和金斯顿。1963 年，经历“乡下绅士”等三四个团名的变动后，几个当地青年组成了庭鸟。庭鸟早期作品曾搜集成一辑，题为《布鲁斯、回迹和事物的形状》。1963 年 11 月，庭鸟正式入录音室录音，1964 年 7 月出版的第一张单曲《我想你会/一种女孩》，迅速成为滚石乐队最强劲有力的竞争对手。接下来是《小女生早上好》（单曲）、《五只生动的庭鸟》、《致你的爱》。《致你的爱》被某些乐评人认为是大不列颠入侵时期最伟大的作品。年底，埃里克·克莱普顿离队，力邀吉米·佩奇入替，吉米·佩奇却放弃入替，力荐好友杰夫·贝克。改组后的庭鸟推出《来一次疯狂》，乐队逐渐流行化，当然更受欢迎了。尔后杰夫·贝克组建杰夫·贝克小组，荟萃洛德·斯图尔特、朗·伍德、琼·保罗·琼斯、尼奇·霍普金斯等优秀乐手，这些人后来都成了流行乐界叱咤风云的人物。杰夫·贝克小组的头两张专辑——《真实》和《贝克奥拉》，也成为英国白人布鲁斯的经典作品。

在布鲁斯音乐阵营中，当时与滚石并驾齐驱的，还有一个昙花一现的乐队——动物。动物的本钱，在于拥有一个声誉极高的歌手、也是一个具有浓重布鲁斯口音的白人歌手——埃里克·伯顿。动物早先以改编黑人布鲁斯歌曲闻名，他们的早期经典，大都取自乡村布鲁斯、城市布鲁斯和英美民谣的名作。但动物并不乏自我创作的杰作，在这些作品中，动物表现了迷幻的魅力、不断反复的吉他乐节、由消沉到极度亢奋的歌唱。动物是一支比较纯粹的英国白人布鲁斯乐队。

五六十年代的英国是极为活跃的，桑塔·巴巴拉机器迷这支四重奏组，也在这个从布鲁斯到摇滚的转折时期写下一笔。桑塔·巴巴拉机器迷是第二代白人布鲁斯乐队，由阿特·伍德率领，队员中包括日后成为硬摇滚头牌乐队的“深紫”的创始人琼·洛德，英国飞鸟乐队（Birds，与美国 Biyds 相区别）的贝司手金·加德奈。阿特·伍德的弟弟朗·伍德也是位重要人物，后来曾与洛德·斯图尔特一起接下“小脸”并改组为大名鼎鼎的“面孔”。

在桑塔·巴巴拉机器迷短暂的历史中，虽只留下《橡皮猴》、《阿尔伯特》等寥寥可数的几首歌曲，却因为无可挑剔的高水平，赢得“英国的‘布克T和M. Gs’”的美名（Booker T & The M.Gs，美国著名的器乐型乐队。——作者注）正是在这个乐队中，琼·洛德开拓出新的键盘声响，比鼓更“重”，旋律线上同时也更适合布鲁斯的发展。随之，洛德与追寻者乐队的鼓手组成环绕乐队；半年后，再与前“放逐者”乐队吉他手里奇·布莱克摩、前“海盗”乐队贝司手尼奇·西姆坡，歌手洛德·艾文斯结合，一年后成立深紫乐队，这个时候，琼·洛德音乐的精进已与桑塔·巴巴拉机器迷时期不可同日而语。

还有被称为约翰·梅耶尔第二的萨伏伊·布朗，以《冷血女人》、《我试试》和《真实的蓝色》闻名。同布鲁斯开创者相似，萨伏伊·布朗也是所大学校，先后有近30位名人在这个乐队中受洗礼，其中以金·西蒙斯吉他，鲍勃·豪钢琴，约翰·奥李瑞口琴，雷·钱伯尔贝司，莱奥·曼宁斯鼓，布莱斯·波西亚斯主唱的阵容最为出色。

阿尔伯特·李作为不开腔的吉他英雄，帮助过诸如乔·库克，艾米洛·哈里斯，琼·阿姆斯特蕾丁、蟋蟀乐队等英美两国多个门类的许多歌手和乐队，当然，他的伴奏生涯以为克里斯·法罗的雷鸟乐队做主音吉他手时最出色，他使这支融合灵歌、蓝调与英格兰民谣的乐队，一跃成为一支技艺超群的乐队。70年代，阿尔伯特·李组建“头、手和脚”乐队，先后发表三张专辑，80年代参加了与克莱普顿一起的国际巡演。

而汤尼·科尔顿、汤尼·麦基这些从未至于大红大紫的艺人，以及庭鸟乐队的第一任吉他手托普·托普厄姆，一直坚守在布鲁斯根源，将这一艺术不断演绎给新一代的英国青年。

事实上，到1967年之后，新组建的乐队已经很少固守布鲁斯风格了，即使那些布鲁斯巨匠参与的乐队，亦不能例外。吉米·佩奇早在60年代中期即已打下英国布鲁斯的大片江山。他是乐坛

上最炙手可热的录音室吉他手，也是戴维斯全明星乐团的成员，他以制作人身份为约翰·梅耶尔、埃里克·克莱普顿监制过唱片。佩奇的吉他风格，可用“紧张而放松”形容：充满能量和激情的声音，居然以举重若轻的手法展现，他的演奏充满了黑人布鲁斯吉他手阿尔伯特·金的韵味。1969年，佩奇组织了齐柏林飞艇——这个日后被称为重金属之父的乐队。要领略齐柏林飞艇浓郁的布鲁斯味道，可听那首《当我弥留之际》。

但齐柏林飞艇的风格已不是布鲁斯一词所能形容的了。齐柏林飞艇展示了力量之美：吉他的声音是巨大的，鼓和贝司的声音是巨大的，在这一切之上则是高高翱翔的人声。他们相互超越，单独每一个部分响起时你都以为力量之大已无以复加，但下一个声音马上将你的观念打破。齐柏林飞艇在伟力和伟力之间，不断实现着无法超越的超越。其经典之作《天堂之梯》，从木吉他和人声的低吟开始，慢慢升上几乎不可企及的高潮，再高潮，然后是一片唏嘘，回复不能寂静之寂静。

《天堂之梯》在布鲁斯曲式中，融合了浓厚的英国民谣韵味。二十多年后，佩奇和格兰特将自己大气磅礴的风格再作升华，化作西方摇滚加管弦乐器配合埃及传统乐器的震撼人心的宏大效果。像吉米·佩奇的所作所为一样，英国有很多著名乐队，往往，他们超越了布鲁斯，又让布鲁斯像强壮的根脉一样不断涌流在音乐的内部。比如我们所熟知的滚石，布鲁斯是他们的出发点，从这个点，滚石日渐走向一个更远的地方，本身文化意识如英国音乐传统的作用，时代深刻的演变，使一些新音乐形态在它后来的成长中渐渐凸现出来；甚至走得更远，远到理查德80年代的世界音乐和贾格尔90年代的电子风格，而这些东西跟布鲁斯并不是毫无关系的，甚至关系还非常密切。滚石的历程，也是一大批成军于60年代的英国老牌摇滚乐队的历程。随着时代的变化，新的、风格纯粹的英国布鲁斯乐队已极其难寻，70年代之后，能勉强凑数的只有“文体委员会”和“险境”，后者之主奏吉他手大卫·诺

普福勒，有一手阿尔伯特·金式的凌厉匹克手法。但“险境”的布鲁斯也明显是情境大于抒发了。作为布鲁斯音乐无所不在的变化和发展，其藏而不露的影响体现在罗伯特·弗瑞普、坏伙伴、伪装者、戴夫·莱帕德、简单头脑、白蛇、石玫瑰、污点这些从70年代、80年代一路延伸到90年代的一系列的著名人物之中。

概而言之，英国的白人布鲁斯，作为一个群体景观，仅仅存在于60年代以前。他们所继承的，主要是黑人的城市布鲁斯，并将城市布鲁斯初创的电声效果作进一步的丰富和拓展。情况其实在1965年即已开始悄然变化，以布鲁斯为根基，英国乐队突破黑人大师的形式，展开了以电声吉他为主将的小乐队艺术的几乎是无边无际的艺术天地。这当中发生的几次大的转折，一个是1965、1966年的现代节奏风潮（Mod Beat），另一个是1967、1968年的英式迷幻风潮。后来又有1969、1970年的硬摇滚，1971、1972年的艺术摇滚风潮。这几次转折，实际上将布鲁斯置于非常开放的体系中，使布鲁斯与古典乐、英国民谣、电子实验音乐之间，发生了极其剧烈的影响、交叉和沟通。随之，布鲁斯这种直抒胸臆的艺术，日益附上超现实主义的奇思异想：在电子器材辅助下，反复乐节（riff）竟成冥想色彩，滑弦的精进竟成外太空之音，而和声式拨弦节奏的放大，变成了壮观的超人的金属轰鸣。由此，布鲁斯民间弹唱的特征已荡然无存，吉他音乐进入工业交响曲式的广阔意境。在这个进程中，属于布鲁斯自身的即兴超长演奏，也为它日后的异化提供了巨大动力。

【名词中英对照】

赛利尔·戴维斯	Cyril Davis
阿历克斯·科纳	Alexis Korner
奥特莉莉·帕特森	Otlilie Patterson

罗赛特·萨普	Rosetta Tharpe
布朗尼·麦基	Brownie McGhee
布鲁斯社团	Blues Incorporated
阿特·伍德	Art Wood
查理·瓦茨	Charlie Watts
约翰·鲍德瑞	John Baldry
杰克·布鲁斯	Jack Bruce
金格·贝克	Ginger Baker
格雷厄姆·邦德	Graham Bond
迪克·泰勒	Dick Talor
漂亮事物	The Pretty Things
比尔·韦曼	Bill Wyman
滚石乐队	Rolling Stones
《节奏与布鲁斯在大帐篷俱乐部》	R & B A t The Marquee
原始人	Savages
洛德·萨奇	Lord Sutch
布鲁斯全明星乐团	All Stars
尼奇·霍普金斯	Nicky Hopkins
卡洛·利特尔	Carlo Little
《不会消失》	Not Fade Away
约翰·梅耶尔	John Mayall
布鲁斯开拓者	Bluesbreaker
约翰·麦克维	John McVie
米克·弗利特伍德	Mick Freetwood
罗杰·邓恩	Roger Dean
埃里克·克莱普顿	Eric Clapton
彼得·格林	Peter Green
米克·泰勒	Mick Talor

吉米·佩奇	Jimmy Page
《约翰·梅耶尔演奏约翰·梅耶尔》	John Mayall Plays John Mayall
庭鸟	Yardbird
《我是你的监护医生》	I'm Your Watchdoctor
精华	Cream
弗莱迪·金	Freddie King
彼得·格林	Peter Green
《艰难之路》	A Hard Road
《十字军东征》	Crusade
《乐队的奶房》	Dairy Of A Band
《裸线》	Bare Wires
《大街上的流放》	Exile On Main St
约翰尼·阿尔蒙德	Johnny Almond
《肿胀时刻》	The Tuming Time
《思念罗克珊》	Thought About Roxanne
《空屋》	Empty Rooms
《处觉》	The Sense Of Place
《唤醒》	Wake Up Call
可可·蒙特亚	Coco Mentoya
桑尼·兰德莱斯	Sonny Landreth
《杜撰》	Spinning The Coin
《布鲁斯、回迹和事物的形状》	Blues, Backtracks, And Shapes Of Things
《我想你会/一种女孩》	I Wish You Would/A Certain Girl
《小女生早上好》	Good Morning Little School Girl

《五只生动的庭鸟》	Five Live Yardbirds
《致你的爱》	For Your Love
杰夫·贝克	Jeff Beck
《来一次疯狂》	Havea Rave—up
洛德·斯图尔特	Rod Stewart
朗·伍德	Ron Wood
琼·保罗·琼斯	Jone Paul Jones
《真实》	Truth
《贝克奥拉》	Beck—ola
动物	The Animals
埃里克·伯顿	Eric Burden
桑塔·巴巴拉机器迷	Santa Barbara Machine Head
深紫乐队	Deep Purple
琼·洛德	Jon Lord
英国飞鸟乐队	Birds
金·加德奈	Kim Gardner
小脸	Small Face
面孔	Face
《橡皮猴》	Rubber Monkey
《阿尔伯特》	Albert
追寻者乐队	the Searchers
环绕乐队	Round about
放逐者乐队	Outlaw
里奇·布莱克摩	Richie Blackmore
海盗乐队	Pirate
萨伏伊·布朗	Savoy Brown
《冷血女人》	Cold Blooded Woman
《我试试》	I Tried

《真实的蓝色》	True Blue
阿尔伯特·李	Albert Lee
乔·库克	Joe Cocker
艾米洛·哈里斯	Emmylou Harris
琼·阿姆斯特蕾丁	Joan Armstrading
蟋蟀	Crickets
克里斯·法罗	Chris Farlowe
雷鸟乐队	Thunderbirds
头、手和脚乐队	Heads Hands & Feet
汤尼·科尔顿	Tony Colton
汤尼·麦基	Tony McPhee
托普·托普厄姆	Top Tophum
齐柏林飞艇乐队	Led Zeppelin
《当我弥留之际》	In My Time Of Dying
文体委员会	Style Council
险境	Dire Straits
大卫·诺普福勒	David Knopfler
罗伯特·弗瑞普	Robert Fripp
坏伙伴	Bad Company
伪装者	The Pretenders
戴夫·莱帕德	Def Leppard
简单头脑	Simple Minds
白蛇	Whitesnake
石玫瑰	Stone Roses
污点	Blur

布鲁斯复兴

1949年，人称“铅肚”的黑人布鲁斯艺人胡迪·莱德贝特应邀访问欧洲，所到之处无不待之以礼。欧洲人对布鲁斯所持的与美国人绝然不同的态度，令这位黑人民歌手深深慨叹。这位半辈子在监狱中度过的黑人在当年含笑去世，从这一天起，一场布鲁斯复兴开始了。

1951年，布鲁斯改革者比尔·布隆兹踏上欧洲大陆，随后威利·迪克逊和孟菲斯·斯利姆组织美国民谣布鲁斯艺术团赴欧洲巡演；60年代，混水、啸狼、索尼·鲍伊·威廉姆森、约翰·李·胡克亦多次率团赴欧洲演出……通过他们的介绍，布鲁斯给那些经历二战创伤、从废墟中重建的城市中的青年、少年以深深的震动，直至滚石乐队以布鲁斯风格风靡欧美，动物乐团和庭鸟乐队分别翻唱约翰·李·胡克的作品《隆隆》并同样赢得巨大成功之际，美国人开始如梦初醒。

在民谣学者艾伦·卢马克思倡导下，美国开始建立完整的国会图书馆录音资料库，以丰富和完善从40年代开始的民歌搜集工作，并试图寻找二三十年代一些黑人艺术家的下落。其中，寻找桑·豪斯的经历最为传奇，随后又在密西西比找到杰克·欧文斯和其妻子梅贝尔，当然还有密西西比·约翰·荷特……以“了解一个传奇，增添一个梦想”为口号的“再现盛事”(Rediscover)，极大地鼓舞了无论欧洲、还是美洲，无论白人、还是黑人的布鲁斯爱好者。

五六十年代，一批黑人布鲁斯女歌手如娄·安·巴顿、大玛莎、海伦·威尔逊、泰米·詹姆斯、梅贝尔·弗兰克林、米莉·艾斯泼森、莱文尼亚·路易斯、罗斯·玛丽等在得克萨斯出现。她们承袭城镇布鲁斯与城市布鲁斯的发展，在酒吧乐队形式基础上，演化出酒吧歌手乐队的形式。一方面丰富了表演效果，一方面影响了詹妮斯·乔普林、“大哥大与控股公司”乐队以及柯兹米克布鲁斯乐队等后来者。

一些伴奏乐手出身的黑人，约翰尼·科普兰、艾克·特纳、科奈尔·达普利、埃尔·金、麦克豪森·贝克，也于此时组织起自己的乐团，成为当时颇具影响力的团体；老一些的得克萨斯·约翰尼·布朗、得克萨斯·查尔斯·诺利斯、埃尔莫·詹姆斯、弗莱德·麦克维尔、格兰威尔·麦基这些黑人民间乐手，也都为布鲁斯复兴推波助澜，盛极一时。

与英国白人布鲁斯发展相对应，美国白人布鲁斯运动也发展起来。芝加哥青年保罗·巴特菲尔德在美国有类似于约翰·梅耶尔在英国的名气，他有多次与啸狼、混水和小瓦尔特等黑人明星同台表演的经历。他创作演唱的歌曲影响了60年代后半数以上的传统乐队。像迈克·布隆菲尔德、马克·纳夫拉林、埃尔温·毕肖普、尼克·格莱夫这些日后重要的制作人、词曲创作者，都是在他的乐队中创下最初的名声。保罗·巴特菲尔德以粗犷的芝加哥式口琴引人注目，无可争议地成为第一位具有深刻黑人布鲁斯情感的白人乐手。在鲍勃· 迪伦1965年新港艺术节使用电声乐器的影响下，保罗推出一系列电声伴奏布鲁斯专辑，尤以1973年《好日子》最为出色；而早期作品《东西》则保存了原声状况下保罗·巴特菲尔德乐队的精彩表演。

人称“布鲁斯神童”的约翰尼·温特，出生于密西西比，16岁就推出首张专辑，但此后艺术水准却一直停滞不前，直至1968年与贝司手汤米·山南和鼓手约翰·特纳组成温特乐队，方重新赢得听众，并参与录制一张《激进布鲁斯经验》的合集。真正成

为约翰尼艺术生涯转折点的，是他的专辑《温特Ⅱ》，其中，温特成功地翻唱了鲍勃·迪伦的摇滚名作——《重返61号高速公路》。这一次，温特与朋友建立起录音室并进行巡演，巡演得到了布鲁斯大师混水的欣赏。在混水帮助下，约翰尼·温特推出两张回归根源的电声伴奏专辑——《纯粹布鲁斯》和《白色的热节奏和布鲁斯》。此后，约翰尼开始为混水做伴奏乐手和监制唱片，这导致混水去世后（1983年3月30日）很长一段时间，约翰尼都走不出混水的巨大阴影。直到1992年的《嘿，你的兄弟哪去了》，约翰尼·温特才算重新恢复了自信。

混水与约翰尼·温特老少黑白的搭档，成为乐坛的一段佳话。与之相似，洛杉矶白人布鲁斯团体“罐热”的成长，也一直伴随着与黑人大师合作的经历。罐热的团员，最初都是些搜集老布鲁斯唱片的唱片迷。1965年“再现”盛期，消失很久的桑·豪斯重新出现，以一张《民间布鲁斯之父》奇迹一般呈现于他们面前，激动之余，这些布鲁斯爱好者也操起了吉他。罐热的团名，源于1928年汤米·约翰逊歌曲《罐热布鲁斯》，这是首记录饮用斯特诺酒加苏打水调酒产生幻觉的歌曲。乐队处女作《罐热》推出于1967年，其中有翻唱曲《弄干净我的扫帚》和《牛蛙布鲁斯》，初建罐热之名气，这是两首黑人布鲁斯名曲，曾被罗伯特·约翰逊和埃尔默·詹姆斯演唱过。其后，罐热鼓手换为墨西哥人阿尔弗兰多·菲图，菲图带来一些在东海岸已经无法寻觅的热烈情感。也许是菲图的吉普赛游牧情怀，新作品《罐热的布吉》充满了异域风情，恰好与布鲁斯的苍老相映成趣。其中，《激烈的曲棍球之布吉乐》，成为后来罐热在演唱会上屡演不衰的曲目。接下去的《布鲁斯经历》，充分再现乐队在成长过程中所受的各位布鲁斯大师的影响，从查理·帕顿的《马驹布鲁斯》开始，一直到长达19分钟的《布鲁斯小创世纪组曲》，浓缩了桑·豪斯、混水、约翰·李·胡克的名作片断。随后的专辑《哈里路亚》和《未来布鲁斯》，将罐热推到白人布鲁斯乐队销量之巅，借此，他们成功地出现在伍德斯托

克艺术节上。

罐热最令世人难忘的作品是与约翰·李·胡克合作的《胡克与热》。胡克因被一家唱片公司控制版权，致使这张专辑推迟数年才推出，部分歌曲甚至在十年后方得以面世。即使这样，《胡克与热》依然获得了广泛的评论和赞誉，其崇高地位丝毫未受损害。它以深刻纯正的布鲁斯语汇，跨越了种族文化的鸿沟，达到单纯白人布鲁斯无法达到的美学高度。伴随60年代末期的民权、反战运动，罐热也达到了其艺术生涯的顶峰，以后的罐热只是保持水准而已。这期间，他们还与“大嘴”克拉伦斯·布朗、孟菲斯·斯利姆分别推出只有法国版本的《热之上的嘴》和《孟菲斯热》。1981年，乐队灵魂人物鲍勃·哈特因心脏病去世，乐队已无意重组，此时，罐热业已成为历史上无可争议的最彻底的根源化白人布鲁斯团体，同时受到大西洋两岸的敬重。

60年代末至70年代中期，美国又相继出现一些白人布鲁斯乐团，此时正是摇滚乐在技巧上飞速发展时期，人们将这一批以布鲁斯为蓝本的乐团概括为“南方摇滚”，用以区分以齐柏林飞艇、深紫、黑色安息日这类以摇滚为面目加入大量布鲁斯元素的硬摇滚乐团。南方摇滚的音乐活动，正发生在布鲁斯的家乡——美国南方各州。1969年成立于乔治亚州的乐团阿尔曼兄弟乐队，由兄弟俩杜恩·阿尔曼、格里格·阿尔曼，加上两位第二吉他手，两位双鼓手组成。杜恩早年是录音室乐手，参加过爱丽莎·弗兰克林、威尔逊·皮克特、金·科蒂斯等著名灵歌手的专辑录制。阿尔曼兄弟组成不久，乐队连续推出《阿尔曼兄弟》、《懒散疯狂的南方》两张专辑，表现出极为稳健的布鲁斯格调，当然也少不了一些较激烈的节奏型。接下去的双唱片现场专辑《菲尔摩之东演唱会》，是现场录音的典范之作，长达22分钟的《捆扎邮件》，充斥了色彩感浓烈的即兴吉他独奏，显示出杜恩令人目眩神迷的吉他演奏功力。刚好，此时埃里克·克莱普顿解散超级乐团“精华”，组建德里克和多米诺乐队，杜恩得到赏识被邀入队中，并再

次登上菲尔摩之东的舞台。新乐团推出经典作品《雷拉和其他各类情歌》，个中歌曲《雷拉》、《遥望》，可被视为南方摇滚与硬摇滚两种风格的分水岭，而且，埃里克歌曲创作的背景，无疑是典型布鲁斯的传统题材。然而就在杜恩快速跃向顶尖布鲁斯吉他手的高位之际，竟于1971年丧生于一场车祸。阿尔曼兄弟乐队在格里格领导下，继续延续并推出《吃一颗桃》这张以现场与录音室两种方式组合成的专辑。但一年后乐队吉他手巴里·奥克利又丧生于车祸，两位团员出去另组海平线乐队，格里格陷入与妻子的离婚纠纷，乐队发生和巡演经纪人的不和，一次又一次打击下，阿尔曼兄弟乐队被迫解散。但在经历一系列独唱生涯后，格里格分别又于1978、1982和1992年三次重组阿尔曼兄弟乐队。最新阵容以技艺超群的迪克·贝茨为主音吉他手，新专辑《起自何处》1994年以现场方式收录。无论成绩如何，乐队已分别在杜恩和格里格两兄弟领导下延续了30年，无可争议地成为南方摇滚的标志性团体。

比阿尔曼兄弟成立稍早的南方摇滚乐队莱纳德·斯金纳德，团名是罗尼·范·赞特从他的生理学老师那里学来的词汇。经过数年在南部一些小公司发行单曲，乐队终于被艾尔·库柏发现，出版了专辑《我们的名字念：莱纳德·斯金纳德》。这张专辑同时使用三位风格小有差异的吉他手，歌曲《自由鸟》中，根源布鲁斯与汉克·威廉姆斯式民谣加上布吉伍吉三种风格的吉他，配上对杜恩·阿尔曼的颂歌，效果妙不可言。1974年，乐队又创作了《阿拉巴马甜蜜的家》，成为广受人们喜爱的热门曲目。专辑《第二餐》后，乐队更换了鼓手，推出重型风格的《还回我的子弹》。然而厄运也开始降临乐队。先是成员之一发生车祸，其后于1977年10月，范·赞特和新吉他手、乐队经理人一起丧生于空难。同月乐队遗作《街头幸存者》出版，莱纳德·斯金纳德更名为罗星顿— 科林斯乐队。直到1987年，在罗尼的胞弟约翰尼·范·赞特的支撑下，莱纳德·斯特纳金邀回残部重组，推出《为了南方的

荣耀》现场专辑，并将乐队声名一直保持到今天。

德国人约翰·凯在加拿大多伦多组建的乐队麻雀，也许算不上严格地域意义上的南方摇滚，但无论是风格还是经历，却都与南方摇滚如出一辙。麻雀乐队的两位成员和约翰·凯1987年移居洛杉矶，之后乐队改组并更名为斯泰朋狼。斯泰朋狼大概算得上是最出色的公路布鲁斯摇滚乐队了。他们的《生来疯狂》，无疑已成为重型摩托车手平时最喜爱的飚车劲歌。

南方摇滚没有先辈艺术家的天赋，也没有约翰·梅耶尔、保罗·巴特菲尔德的实验开拓，更没有埃里克·克莱普顿、吉米·佩奇的精微技巧，在许多人眼里，他们喜欢骑着摩托在公路上飞车，在舞台上弹奏懒散冗长的吉他即兴。但南方摇滚以不屈的团队精神，顽固的布鲁斯形态，陪伴了七八十年代那些布鲁斯备受冷落的年月，以普及布鲁斯为己任直到今日。

90年代，寻根的热潮再度兴起，无数二三十年代的唱片不断再版。回顾数十年，仍然在世的黑人布鲁斯大师仅存约翰·李·胡克一人了。一些深受其影响的后辈如卡洛斯·桑塔那、罗伯特·克雷、邦妮·瑞特、洛杉矶狼乐队，以及滚石乐队的凯思·理查德，与胡克一起灌录专辑《医治者》，随后又有《幸运先生》、《隆隆》等唱片问世。无疑，这些作品将成为下个世纪的布鲁斯启蒙教材。而这个时期最惊人的事件，莫过于白人布鲁斯吉他大师斯蒂夫·雷·沃甘的坠机身亡。他在80年代的一系列专辑，以及遗作《天空的呼唤》，深深赢得了广大布鲁斯听众。在歌曲《下落人生》中斯蒂夫唱到：嘿，在那里，老朋友，这离终结并不长久，我们在大雨中弹奏，在路上，在我们走过的路上重头再来。正如歌中所言，今天，邦妮·瑞特、加里·摩尔、乔治·索罗古德和“破坏者”等乐队和个人，重又举起布鲁斯复兴的大旗；埃里克·克莱普顿推出老歌新唱专辑《来自摇篮》，滚石乐队推出现场原声专辑《原声》，它们正可以说是布鲁斯复兴的佳作。

《回到摇篮》翻唱的是老黑人们“混水”、威利·迪克逊等人

的旧曲，并在音乐上走回“布鲁斯开拓者时期”的简洁乐风。在这张老歌新唱中，可以听到克莱普顿一向热爱的威利·迪克逊、埃尔莫·詹姆斯、弗莱迪·金和混水的旧曲。正像标题所表明的，这是他的摇篮，是他的根。

不像克莱普顿那样打着旗号复兴，罗伯特·格兰特在沉寂三年后于1996年推出的作品，全部是创作曲，但明显地深入到齐柏林飞艇一向推崇的黑人巨匠啸狼的音乐中。极简单的配器，显示更无遮拦的歌唱的技巧，《黑月亮》中甚至出现了非常“啸狼”的啸声。通过这些曲目，格兰特有意重新探索美国黑人三角洲布鲁斯的世界。属于重金属明星的灰姑娘乐队，有一段时间也转向根源性的蓝调，而从本质上来说，他们一直走的便是硬摇滚＋乡村乐＋布鲁斯的路线。也在这个时期，加里·摩尔出版了他最返回根源的作品《仍旧爱布鲁斯》，意想不到地获得300万张的销售纪录，《仍旧爱布鲁斯》满载着慢板的摇滚叙事曲，这正是摩尔的拿手戏，最能展现其舒缓中充满烈性的吉他和演唱。在90年代“拔去插头”（Unplugged ）的热潮中，艾罗史密斯、吻、邦·乔维这些重金属名团，也纷纷走进不插电行列，不管是跟风还是商业的噱头，一旦去掉金属吉他轰轰轰轰的重型拨弦打击音响，拿起木吉他的重金属乐队总不期然地要流露出他们与布鲁斯的密切联系。同时，不依赖录音室和电声设备后，乐手和听众又回到简简单单的装备和小酒吧甜蜜而嘈杂的气氛中，重现了民间歌唱本来的自娱自乐本性。

回顾整个布鲁斯复兴的历史，我们发现这样一个戏剧性的景象。五六十年代英国布鲁斯人才辈出，而美国本土却缺乏象样的白人布鲁斯乐队。直到六七年后大哥大控股公司、罐热等冒起才起变化。近年布鲁斯在英国已死，反倒是美国好手纷现。已有20年艺龄的邦妮·瑞特，无疑是女乐手中吉他弹得最好的，她沙哑的嗓音和感人的吉他即兴，展现了布鲁斯和民谣的美好姻缘。她的根一部分扎在密西西比布鲁斯中，一部分扎在波士顿坎布里奇

民谣土壤里。邦妮·瑞特最初被视为一位坚定和正直的女权主义者，她的艺术生涯与政治历练根茎丛生地交错在一起，美中不足的是，她直率坦诚的个性与她温文尔雅的乐风存在着些微龃龉。90年代出现一个酷似瑞特的女歌手，既是词曲作家，又是出色的多种乐器演奏者，这位叫谢丽尔·克罗的女性，一出现即获得巨大的成功。可与邦妮相互映照的是，谢丽尔·克罗的音乐也是源自密西西比河流域，同时弥漫着乡村音乐的气息，歌词所及则是美国各地冷漠与颓丧的景象。

布鲁斯一直有传统的一部分，也有演化的一部分。这演化的一部分，50年代是山地摇滚，60年代是摇与滚，70年代是硬摇滚，80年代是重金属，90年代是像贝克那样的纷杂景观，这时，布鲁斯更像是一个无法回避的传统语言的一部分。在一些变化的形态里，我们也往往可以发现一些潜在的布鲁斯线索，比如黑乌鸦乐队身上，就有一条从布鲁斯—小脸（Small Faces）—肉饼（Humble Pie）—黑乌鸦的线索，它体现的，是布鲁斯之上渐渐敷上迷幻、风琴等民谣内容的过程。

我们谈论了大量的从黑人民间一直到白人流行乐的众多布鲁斯乐人，但如果不涉及那些并不纯粹的布鲁斯形式，这个布鲁斯篇章将不会是完整的。而随着时间的演进，那些在历史上并不被认为是纯粹布鲁斯的乐队，现在看来则纯粹是布鲁斯，吉米·亨德里克斯就是这样一个最突出的代表。

同罗伯特·约翰逊一样，亨德里克斯也是一个短命的、只有27年生命，但却影响了长长历史的重要人物。他是电声时代的布鲁斯巨人，其个人风格建立在哇声吉他之上，他是即兴的天才，也是集大成的承前启后的一代宗师。亨德里克斯将黑人的布鲁斯同白人的“摇与滚”混成一体，更把众多的城市布鲁斯大师混合在一起，通过他的器材革新，他把城市布鲁斯放大了。他像迪伦那样唱歌，像混水那样弹奏。他是一个音乐家，更是一个发明家，他在音响器材上的革新，把传统布鲁斯的吉他演奏引进一个未知的

领域。通过电声的放大、扭曲和变形，亨德里克斯使吉他发出了从没发出过的声音。从他音箱里发出的巨大轰鸣，惊动了一个时代，也广泛播下布鲁斯艺术在全球声音艺术中发新芽结新果的种子。昨日的先锋已成今日的传统，当年的噪音已是今天的乐音。亨德里克斯当年的奇异演奏，在今天听来却像是道道地地的黑人布鲁斯风格加上了一些不协和音。在这位左撇子琴手的一把吉他之上，布鲁斯的灵魂获得了新的阐发，新环境的声响化成了即兴的激流。布鲁斯是现代吉他大师的摇篮，从它那里诞生的吉他名手如果要详细的记述，仅仅是罗列姓名，也许就需要这本书的整整一个章节才能容纳。值得注意的是，从亨德里克斯开始，布鲁斯吉他手多向发展的势头开始加速度了。这种多向性更内在的推动力，在于时代强大的变迁，从简单的通电到各式各样的效果器，从给吉他装上音箱到给吉他接上合成器和电子计算机，这个简单的过程背后，则是整个人类从农牧时代、工业时代走到电子时代的沧桑幻影。

今天我们已无法用布鲁斯来规范一些音乐形态了，因为从声音来讲，它们已毫无相似之处。但在深层的乐理上，二者依然是相通的。比如“金属”乐队的重型拨弦打击乐，似乎听不出一点布鲁斯味，其实主奏吉他手柯克·汉密特的弹奏，依然糅和了大量布鲁斯和弦。再比如吉他手从布鲁斯引申出去的古典化倾向，从布莱克摩凸起，历经克里斯·雷、大卫·吉尔莫、杨威·迈尔姆斯汀点化，更有比尔·弗雷瑟尔、迈克尔·布鲁克、罗宾·加思里这些先锋派在未知领域使其加速变形，最后琴音出来时，我们却已不能辨认。琴还是那个琴，手法还是那些手法，还是那个揉弦，还是那个滑音，传出来的声音却已不是吉他不是黑人的哀怨，而是超时空跨乐界的幻音。

布鲁斯这位百岁老人，起起伏伏已有太多的沧桑。面对一个即将到来的新世纪，又有什么样的命运在等待着它呢？

【名词中英对照】

孟菲斯·斯利姆	Memphis Slim
《隆隆》	Boom Boom
杰克·欧文斯	Jack Owens
梅贝尔	Mabel
娄·安·巴顿	Lou Ann Barton
大玛莎	Big Martha
海伦·威尔逊	Helen Wilson
泰米·詹姆斯	Tammy James
梅贝尔·弗兰克林	Mabel Franklin
米莉·艾斯泼森	Millie Esperson
莱文尼亚·路易斯	Levenia Lewis
罗斯·玛丽	Rose Marie
詹妮斯·乔普林	Janis Joplin
“大哥大与控股公司”乐队	Big Brother & the Holding Company
柯兹米克布鲁斯乐队	the Kozmic Blues
约翰尼·科普兰	Johnny Copelend
艾克·特纳	Ike Turrner
科奈尔·达普利	Cornell Dupree
埃尔·金	Al King
麦克豪森·贝克	McHouston Baker
得克萨斯·约翰尼·布朗	Texas Johnny Brown
得克萨斯·查尔斯·诺利斯	Texas Charles Norris
埃尔莫·詹姆斯	Elmore James
弗莱德·麦克维尔	Fred McDowell
格兰威尔·麦基	Granville McGhee
保罗·巴特菲尔德	Paul Butterfield

迈克·布隆菲尔德	Mike Bloomfield
马克·纳夫拉林	Mark Naflalin
埃尔温·毕肖普	Elvin Bishop
尼克·格莱夫	Nick Grave
《好日子》	Better Days
《东西》	East—West
约翰尼·温特	Johnny Winter
《激进布鲁斯经验》	The Progressive Blues Experiment
《纯粹布鲁斯》	Nothing But the Blues
《白色的热节奏和布鲁斯》	White Hot and Blue
《嘿,你的兄弟哪去了》	Hey, Where's Your Brother?
罐热	Canned Heat
《民间布鲁斯之父》	Father Of Folk Blues
汤米·约翰逊	Tommy Johnson
《弄干净我的扫帚》	Dust My Broom
《牛蛙布鲁斯》	Bullfrog Blue
阿尔弗兰多·菲图	Alfredo Fito
《罐热的布吉》	Boogie With Canned Heat
《激烈的曲棍球之布吉乐》	Fried Hocky Boogie
《布鲁斯经历》	Living The Blues
《马驹布鲁斯》	Pony Blues
《布鲁斯小创世纪组曲》	Parthenogenesis
《哈里路亚》	Hallelujah
《未来布鲁斯》	Future Blues
《胡克与热》	Hooker 'N' Heat
"大嘴"克拉伦斯·布朗	Clarence "Gatemouth" Brown
《热之上的嘴》	Gate On Heat
《孟菲斯热》	Mephis Heats

鲍勃·海特	Bob Hite
阿尔曼兄弟乐队	The Allman Brother Band
杜恩·阿尔曼	Duane Allman
格里格·阿尔曼	Gregg Allman
爱丽莎·弗兰克林	Aretha Franklin
威尔逊·皮克特	Wilson Pickett
金·科蒂斯	King Curtis
《懒散疯狂的南方》	Idlewild South
《菲尔摩之东演唱会》	Live At The Fillmore East
《捆扎邮件》	Whipping Post
德里克和多米诺乐队	Derek And Dominos
《雷拉和其他各类情歌》	Layla And Other Assorted Love Songs
《遥望》	I Look Away
《吃一颗桃》	Eat A Peach
海平线乐队	Sea Level
迪克·贝茨	Dick Betts
《起自何处》	Where It All Begins
莱纳德·斯金纳德	Lynyrd Skynyrd
罗尼·范·赞特	Ronnie Van Zant
《我们的名字念：莱纳德，斯金纳德》	Pronounced Leh'-nerd Skin-nerd
《自由鸟》	Free Bird
《阿拉巴马甜蜜的家》	Sweet Home Alabama
《第二餐》	Second Helping
《还回我的子弹》	Gimme Back My Bullets
《街头幸存者》	Street Surivors
罗星顿一科林斯乐队	Rossington—Collins Band
《为了南方的荣耀》	For The Glory Of The South
约翰·凯	John Kay

麻雀	Sparrow
斯泰朋狼	Steppenwolf
《生来疯狂》	Born To Be Wild
卡洛斯·桑塔那	Carlos Santana
罗伯特·克雷	Robert Cray
邦妮·瑞特	Bonnie Raitt
狼乐队	Los Lobos
《医治者》	The Healer
《幸运先生》	Mr. Lucky
斯蒂夫·雷·沃甘	Stevie Ray Vaughan
《天空的呼唤》	The Sky Is Crying
《下落人生》	Life By The Drop
加里·摩尔	Gary Moore
乔治·索罗古德	George Thorogood
破坏者	The Destroyers
《来自摇篮》	From The Cradle
《原声》	Stripped
谢丽·克罗	Sheryl Crow
吉米·亨德里克斯	Jimi Hendrix
金属	Metallica
柯克·汉密特	Kirk Hammett
克里斯·雷	Chris Rea
大卫·吉尔莫	David Gilmour
扬威·迈尔姆斯汀	Yngwie J Malmsteen
比尔·弗雷瑟尔	Bill Frisell
迈克尔·布鲁克	Michael Brook
罗宾·加思里	Robin Guthrie

拉美民歌小引

拉丁美洲包括墨西哥、中美洲、南美洲和加勒比海地区（西印度群岛），这一地区蕴含着丰富的文化和音乐遗产。中美洲部分地区和亚马逊河流域居住的低地印第安人；墨西哥、危地马拉、安第斯山脉生活的原住民；加勒比海地区、厄瓜多尔、圭亚那、法属几内亚、委内瑞拉、哥伦比亚和东北部巴西的非裔美洲人；以及分散于南美讲西班牙和葡萄牙语的移民后裔，他们不同的同时又是统一地把持了拉美民间音乐的发展。

早在16世纪殖民时期，欧洲古典音乐传统就开始植入这片土地。西班牙传教士不仅带来了宗教音乐，也带来了叙事曲、欧洲舞蹈和歌舞剧，经过数百年的影响，这些异族的音乐已成为当地民众身体内部自然流淌的文化血液。另外，随着帝国主义的殖民，成千上万的黑人从非洲贩运到美洲，他们的文化也开始在这片土地上传播，特别是在加勒比海地区和巴西，影响尤甚。很多西部非洲、中部非洲的祭祀音乐和世俗音乐，直接演化为加勒比海地区民间音乐的框架，它们与土著音乐之间的融合发展，产生了叹为观止的多样化音乐。多米尼加流行的一种有金属舌片的木琴——玛林布拉琴，来自非洲的玛林巴琴；名为“茫顿格”的海地仪式舞，直接来自非洲的类似典礼；古巴的多种节奏和打击乐演奏的绝技——正如演奏邦果鼓所表明的——显然来自非洲人的启发。巴西人常用的音乐形式，如桑巴、康加达和肖罗，也表现出强烈的非洲影响。

有关拉美土著音乐的资料，目前极其匮乏。由于古代的音乐缺乏记谱，有的音乐已经失传。考古学家从极少量的资料研究认为，安第斯山脉的古代玛雅人，曾经拥有高超的音乐技巧和精致的乐器。前哥伦布时期，也就是1492年之前，这里有过多种管乐器、打击乐器和鼓。印第安人音乐的总的特点是歌舞一体，一些歌舞如印第安飞人舞，现在仍在中美和墨西哥一带流行。印第安乐器有一个特点：吹管乐器发达，弦乐器较弱；吹管乐的特点，尤其表现在对吹嘴、簧片和水的运用上。听印第安人的歌，常常会觉得与中国民歌有几分相象。印第安人音阶主要是不带半音的五声音阶，音高走向和节奏往往接近生活中的语言或情感表达习惯，曲调下行走势为其主要特征；经常围绕两三个骨干音，或以大小三度及纯四度为框架的音程进行，同度音乐重复的特征明显。节奏上，除了普通的2/4和4/4，印第安音乐有一个突出的现象，即节拍比较自由；乐曲经常无小节线的分隔，重音之间的距离也不规整，表演者常常会依据个人的意愿，对每个音符的时值自由地延长或缩短。16世纪，西班牙人入侵中美和南美北部地区，把所有的印地安本土音乐破坏殆尽。1600年之后，罗马天主教圣咏取代当地宗教音乐，同时还从欧洲传入提琴、竖琴和各种吉他拨弦乐器。外来乐器对音乐发展的影响力，在这片土地上表现得极为突出。因为民族大融合的推动，总体而言，拉丁美洲的音乐杂交比较自然和合乎艺术规律。

16世纪以来，拉丁美洲的人种和文化经历了一个长期的纵横交错的融合时代，混血人种和再混血人种持续增长，文化则经历着杂交与再杂交的漫长之路。混合文化是拉丁美洲音乐的最大特点。但拉美地区在历史上所出现的不同民族之间的音乐大融合，与北美地区发生的情形截然不同。拉美地区音乐，基本上是建筑在土生音乐和非洲音乐外貌上，而美国民间音乐，则是用欧式框架整合非洲传统。所以，美国黑人歌手在音乐寻根时，回到非洲之后往往又奔向拉美；相对于非洲本原音乐，这里的音乐更丰富，更

活跃。源出非洲的一些音素，由于多种文化滋养，相反在这片土地上有着超出于非洲的更汹涌的生长。

广为人知的拉美特色音乐主要为舞蹈音乐：智利的国标舞，阿根廷的探戈，多米尼加的快速滑步舞，古巴的伦巴。一些舞蹈音乐与美国爵士再融合，在古巴产生了马姆巴，在巴西产生了芭莎诺娃。在复杂的各式拉丁民间音乐中间，生于南美的要比生于欧洲的（西班牙、葡萄牙）浓郁一些，连续音和音块也较多；音色一般模糊，篇幅趋于短小。与欧洲民歌类似，拉丁民歌也经常采用 AABB，ABAB 或 ABCABC 的乐节反复。节奏方面，每小节超过七拍十分常见，四二拍最流行，越是土著地区拍子越复杂。管乐演奏和声上多为五度和四度，演唱上以柔和、放松音质为主，粗糙的噪音和圣歌吟唱也受欢迎。它们大多运用高位喉音发声，除振动音以外的各类装饰音技巧以及滑音，拉美人声都会采用。旋律方面，由于欧洲音乐的较早介入，音阶上两地是相同的，只是拉美人运用全音阶的情形更多一些。

对本地的民间音乐，拉美严肃音乐领域也极为看重。据美国作者罗伯特·希柯克 1975 年的著述：整个南美大陆的现代巴西作曲家，都把恢复某些早期的音乐形式看作他们的主要任务之一。维拉—罗勃斯（1887—1959）首先通过系统的音乐研究而重新获得了巴西旧有的音乐宝库。后来，他把古老的形式用于《巴西的巴赫风格》和《肖罗组曲》中。《肖罗组曲》是根据巴西在成为殖民地国家以前的一种音乐形式——肖罗写成的，它使用古老的旋律、节奏和乐器，表现巴西民间音乐和流行音乐相结合的现代音乐。在墨西哥，作曲家也用本国的音乐遗产去创造现代的民族风格。查维斯（1899—1978），墨西哥最著名的 20 世纪音乐家，努力把西班牙统治以前的音乐传统中的许多因素用于自己的作品中。南美的音乐家看重他们以往的音乐遗产，不仅表现在用民族风格创作交响乐作品，也表现在把本土的音乐形式持久地结合在罗马天主教的仪式音乐之中。

拉丁美洲各地区的音乐，是纷繁复杂的，又是整体一致的。不同于世界上的其他大陆，拉丁美洲是一个有着共同文化背景的一体化的大陆。殖民地以前，这里是印第安人的栖息地；殖民地以后，这里整体性地被西班牙人和葡萄牙人统治；南美独立战争是整个拉美大陆的独立战争。著名统帅、伟大的政治家和思想家玻利瓦尔，其一生的主导思想是“拉美联合”。他既是委内瑞拉“解放者”，又是哥伦比亚“解放者”，而他一生征战的领域，包括厄瓜多尔、秘鲁、玻利维亚等不同国家。同样，20世纪伟大的游击战士、古巴革命领导人格瓦拉，既参与了古巴的革命，也参与了阿根廷、玻利维亚的革命。他们的思索和活动的视野，从没有局限于该大陆的某一个国家，而是整个拉美。玻利瓦尔认为，拉丁美洲人拥有共同的起源，一样的语言、宗教信仰和习俗，可称得上是一个民族。当代拉美人称此为“拉美一体化”思想，并运用这种立场评析全大陆的音乐、文学和文化。

拉美民歌似是千姿百态的，其多样性在文化本原上又是同根同质的。尽管有着不同地区、不同族源音乐风格的差异，但总体而言，拉美民歌有着惊人的整体性。如同它的语言一样，其音乐特征的同一化程度超过任何其他大陆。500年前，印第安人三大文明——玛雅、阿兹台克和印加文明在此大陆繁衍，于与世隔绝中独立发展，光辉一时。虽然被殖民的枪炮打断，但其不绝的文化血脉成为拉美音乐的根茎之一。

中央音乐学院音乐研究家王雪，一直主张从整体性上研究拉丁美洲民间音乐。从整体性出发，她将拉丁音乐梳理为五个大类(见《再述研究拉丁美洲民间音乐的整体性原则和途径》，《音乐学文集第二集》，中央音乐学院学报社，1996年6月)：

1. 印第安人的音乐

2. 梅斯蒂索音乐

梅斯蒂索一词，原指印第安人和欧洲人的混血人种。用这个词用于形容拉丁美洲音乐的某些部分，简捷而明了，且极为传神。

梅斯蒂索音乐是在欧洲音乐的基础上溶入本土文化传统，是拉丁美洲最重要的音乐类别，它是几个世纪历经不同文化的多方位的融合形成的。了解、探究这种音乐风格的最佳途径，是通过歌舞音乐体裁。

歌舞一体也是拉丁美洲流行音乐的一个巨大特征。因为相互影响频繁，各地歌舞音乐有许多亲缘性。其共同特点表现为：运用欧洲大小调式、七声音阶及和声体系，伴奏和弦多为主、属和下属和弦。上下行级进、同度音重复以及三六度平行的持续进行构成旋律走向的主要特征。三拍子多见，3/4、6/8 交替频繁，节奏富于活力。有一歌反复、歌曲短小多次反复、歌与歌或歌与乐交错反复的结构。

3. 安第斯音乐

安第斯音乐涵盖了秘鲁、厄瓜多尔、玻利维亚、智利和阿根廷北部的音乐。先殖民地时期，这里是印加帝国所在地。安第斯音乐是以本土传统音乐为基础，吸收外来音乐因素形成的，与印加文化根系保持着鲜明的亲缘关系。它是一种非自娱性音乐，用于特定环境和宗教仪典，主要流行在山区和偏远地区。曲调为单声部，运用无半音的五声音阶。大多数旋律为下行走向，常见音阶为 GEDCA。曲调中同一调性贯穿始终，无转调，无和声。在一些器乐合奏中偶然出现五度和八度的平行。节奏比较缓慢，2/4 拍为主。许多歌曲具有山歌的特色，音区高，曲调高昂，演唱者声音尖细，有即兴性的装饰音，表现出非常强烈的感情色彩。歌曲若以吹管乐器伴奏，人声和乐声多以近似于“齐奏、齐唱”的方式展开。乐器是区别传统音乐和其他类别音乐最简便的方法。传统乐曲或歌曲必用本土乐器，如牛角号、六孔笛、盖那笛、方吹嘴的短笛、排箫、长号等等。排箫虽早已传入大城市居民中，但在这里仍保留着最古老的吹奏技艺。

4. 克里奥耳音乐

克里奥耳意为拉丁美洲的白人后裔，俗称土生白人。其音乐

为拉丁美洲化的欧洲音乐形式。如：华尔兹——当地作曲家变革了维也纳舞曲程式。删除了简短的序奏，打破了以五首小曲为结构的模式，代之以两段体。每段 16 小节；8 小节为一乐句，各段反复一次，音乐风格更为抒情，似为欣赏而非为伴舞。在一些沿海城市，50 年代后，作品前又加上引子，以鼓来起奏。波尔卡——波尔卡在拉美先是盛行于沙龙，尔后转为民间音乐的一种体裁。坦松——古巴的民族性对舞，源于法国对舞，是最迅速克里奥耳化的一个欧洲音乐品种，形成于 18 世纪和 19 世纪之交。传统的对舞为 2/4、6/8 两种节拍，结构为两段体，每段 8 小节，以 AABB 式展开。坦松将其变化为：第二段在反复时发展为新材料，形成 AABC 式；增加到三段或四段构成回旋曲式：ABACADAE。有的乐段要求以固定乐器演奏，如小提琴段、小号段等。本世纪坦松又增添一个欢快的尾声，并以打击乐器终止。坦松大量运用了古巴非洲音乐的典型语汇“五音列”。马里涅拉——马里涅拉意为“水兵”。在秘鲁和智利盛行，是一种民间歌舞。

5. 古巴非洲音乐和巴西非洲音乐

这部分音乐以前缀词根 afro（非洲）为表征。非洲传统，是其音乐文化的一根主脉。

16—19 世纪，约有 1000 万非洲黑奴被运到美洲，其中大部分落户到巴西和加勒比海地区，集中地生活在一个社区内。这种环境，使黑人较完整地把自己故土的音乐移栽到了异国的土地上。

古巴和巴西非洲音乐最主要的体裁是歌舞形式，且相当一部分歌舞名称是鼓点儿的拟声词，如伦巴、康嘎、桑巴等。应当强调的是，用古巴和巴西非洲音乐来分别概括这两个国家的音乐是不够全面的。古巴民间音乐尚有以“瓜希拉”为代表的梅斯蒂索音乐和以坦松为代表的克里奥约音乐。巴西音乐更是风格纷繁。北部亚马逊河一带仍保持着印第安人三声音阶的传统音乐；广泛流行于城镇的“莫丁哈”是源自葡萄牙的民歌形式；“纽丁霍”是波尔卡式的，体现出克里奥耳的风貌。

古巴非洲音乐和巴西非洲音乐在国际音乐中产生了非凡的影响。在流行音乐中，他们的地位是极其显赫的。

【名词中西对照】

智利国标舞	Cueca
快速滑步舞	Merengue
马姆巴	Mambo
玛林布拉琴	Marimbulla
玛林巴琴	Marimba
茫顿格	Moundongue
邦果鼓	Bongo
康加达	Congada
肖罗	Choro
维拉一罗勃斯	Heitor Villa-Lobos
查维斯	Carlos Chavez
梅斯蒂索	Mestizo
坦松	Danzon
对舞	Contradanza
马里涅拉	Marinera
伦巴	Rumba
康嘎	Conga
桑巴	Samba
莫丁哈	Modinha

牙买加雷吉

70年代中期，大部分摇滚乐失去了感觉。大众乐坛整体性地滑向纵情但无激情的放歌、洋洋洒洒但是陈词滥调的长篇大作、清新甜美但却失之空洞轻薄的词曲小令。此时，雷吉乐以其尚未褪去的民间特征突然闪现于万众瞩目的中心，及时带来关于建筑理想社会、恢复人类未来信念的讯息。同时，这雷吉乐也适时地扮演了全球黑人代言者的角色，成为源远流长的黑人音乐在这一时期的代表风格。雷吉之风起于中美，众多篇章虽只集中反映牙买加民众的现状，那音乐形态却逼近了所有黑色人种的根源——古老黑非洲的音乐。就西方摇滚史而言，此时正是山雨欲来风满楼的朋克运动的前夜。

在加勒比海地区西印度群岛风格各异的各类民间音乐中，一种被称为“门特”(Mento)的民间音乐形式一直在流传着，它就是雷吉乐的祖先。门特一般由四方巡游的教士，运用吉他、土制手鼓或卡利马巴(Kalimba，一种源自非洲的指拨钢片琴)，即席创作一些讽刺性小调，歌词内容上与特立尼达的卡利普索游吟歌(Calypso)相似，措词巧妙诙谐，韵感十足。门特的另一方面，则是在加勒比海地区流行的民间舞蹈——伦巴和快速滑步舞(merengue)基础上形成的曲调格式，其特征是贝司奏出的极具攻击性的切分低音，相比之下，吉他弹奏则比较粗糙和随意。

经历二战之后，从美国新奥尔良及迈阿密电台传来的节奏与布鲁斯音乐，压倒了中美洲纯粹民间的各式音乐种类；而一整条

从美国运送唱片至加勒比海地区大小俱乐部、舞厅或者街头巷尾的倾销渠道，令美国艺人路易斯·乔丹、“胖子”多米诺成为泛美音乐首选。幸好这种“拿来”在60年代中止，原来仅仅是播放唱片的DJ开始在金斯顿市建立自己的“节奏与布鲁斯”厂牌，早期创业者考克松·多德、雷德公爵、巴斯特王子等组织起各自的录音小组，试图创造出与美国明星一样出众的作品，结果，他们在贫民窟里找到了希望。

这希望是“斯卡特拉茨”、“斯卡之王”、“灵魂贩子”这样一些民间小组，他们在门特的节奏模式上融入美式灵歌的演唱，同时混杂了节奏与布鲁斯的演奏，称之为斯卡音乐（Ska）。斯卡以一组富于弹性的四拍鼓点为基本构架，二四拍为重拍，全曲以具有进行感的贝司贯穿，滞后重拍切分节奏用吉他和弦扫弦进一步突出，旋律部分则通过增加管乐或键盘来加以体现。斯卡虽然放弃了门特音乐古老的民间乐器，但诙谐的论题和音乐上的特点都延承下来，并一直流进成熟期的雷吉乐。这些贫民乐队明确表达了陷于贫困的牙买加黑人反抗压迫的呼声，涉及非洲民族主义评论美国民族运动的内容，斯卡的主题还有一部分关涉到宗教问题。

巴斯特王子是斯卡音乐的先锋，而考克松·多德则是这场运动的领航员。多德是一位民族主义的唱片制作人，在录制唱片时，他要求音乐家要创造独一无二的声音，这刺激了本土化的斯卡音乐的诞生。60年代初，多德为许多乐队录制了斯卡风格的唱片，虽然设备简陋，但他相信这种民族化的音乐将取代美国舶来品，成为牙买加最受欢迎的音乐。他的判断没错，历史证明确实如此。他没有想到的是，这种音乐还在几个不同时期，成为在全球各地区都受到欢迎的音乐。1964年，米利·斯矛一首《我的棒棒糖》在美国流行，这是国际音乐圈关注斯卡音乐的开始，此后，斯卡的一些典型语言成为很多音乐人尝试的对象。

大概到60年代中期，拉丝特法伦主义传入牙买加。强烈的黑人联盟使命，使泛非（洲）信念迅速扩散，众人将埃塞俄比亚大

帝海尔·赛拉西视为导师，将埃塞俄比亚视为圣地。随着斯卡的传播，拉丝特法伦宗教信徒迅速壮大，而斯卡乐急促的节拍也相应发生了变化。以贯穿全曲的贝司为例，此时频率变缓，近似人的心率，这种速度更适合“圣咏”；吉他演化为主要节奏乐器，这是成熟雷吉乐的标志；贝司进一步凸现，与演唱旋律相对应；鼓声作为背景，往往体现即兴段落或者复杂节奏的变化。此时，失业的、晃荡的年轻人开始跳一种舞蹈——一些缓慢的并带有威胁意味的姿势。民间舞蹈和雷吉乐的布道，遍及北美黑人社区，甚至越过重洋传到了英国。1972年，英国制作人克里斯·布莱克威尔建立小岛唱片公司（Island），主旨介绍斯卡和雷吉，签下了哭嚎者乐队。

生于圣·安尼斯的年轻歌手罗伯特·奈斯特·马里，整个幼年在贫穷中度过。1963年，成年的马里组建了“哭泣的哭嚎者”乐队，队中包括邦尼·韦勒、彼得·陶什等六位成员。

在受到著名歌手乔·希吉斯的教诲后，“哭嚎者”开始在夸卡斯苏·多德的“一号”录音室录音，并以“鲍勃·马里与哭嚎者”的名义发表作品。《归根结蒂》在1963年末出版，其中《孤独的感觉》由邦尼·韦勒主唱。1963至1966年，乐队录制了70多首歌曲，其中20首属原创，其余皆为在斯卡乐蓝本上翻唱美国灵歌或约翰·李·胡克式的布鲁斯歌曲。这期间，队中三位成员离团赴美国发展，哭嚎者只剩下一支三重奏组。接着，马里与乐队的女歌手丽塔·安德森结婚，韦勒与陶什先后入狱，哭嚎者变得更为松散，幸好这时遇到了制作人莱斯利·孔。早在1962年，孔就以制作人身份为马里个人录制过两首单曲，此后更为戴斯门德·戴科，“先锋”乐队和吉米·克里夫监制唱片并赢得商业成功。此时哭嚎者遭遇绝境，孔采取了一种策略：为哭嚎者出版单曲和精选唱片，这一缓冲之举令乐队存活下去，并迎来了重要成员李·佩里的加入。不久韦斯出狱，马里、韦斯、李·佩里这三角组合，构成了哭嚎者艺术生涯中最重要的阵容。佩里不仅为哭嚎带

来更有力的反叛姿态，更明确的拉丝特法伦信仰，并且带来更即兴、更灵感、更神秘主义的创作，他为乐队找来巴利特兄弟，充当哭嚎者强劲有力的低音部，巴利特兄弟恣意纵横的贝司与鼓，最终成为识别哭嚎者之声的又一重要标志。1969—1971年，乐队以“小斧子”，“太阳仍照耀”等一批革新老素材的作品，达到牙买加民间音乐的顶峰，并预示了雷吉乐未来的发展前景。也即在此时，乐队建立自己的厂牌Toff Gong，并赢得克里斯·布莱克威尔的注意。签下小岛公司后，哭嚎者以精致摇滚包装的歌集《抓住火》于1973年出版，随后发表《燃烧》以及大量早年录音，马里深切感人的歌词和绝佳的现场表演，震动了西方流行乐坛。斯普林斯廷与他们一起进行巡演，埃里克·克莱普顿翻唱他们的“我向行政官射击”，使哭嚎者赢得巨大国际声誉。声誉带来的诱人前景，再次令老队员纷纷离队作个人发展。全新的哭嚎者乐队于1974年成立：马里主唱，巴利特兄弟与伯纳德·哈维伴奏，包括丽塔在内的“我三个”小组作合声伴唱，这一编制一直保持到马里去世。新阵容在小岛旗下推出《明确的恐怖》。进行全球巡演后，又推出包含自传体宣言式歌曲《不要弱者不要哭泣》现场演唱专辑，这些立意深刻的作品，不单取得了音乐上的成功，更被视为“第三世界”音乐的先导，激励人们从民间音乐出发去追寻自我的创作。接下来的《拉丝特法伦信徒之震动》，清晰完整地展现了马里音乐与拉丝特法伦信仰间不可分割的结合，以赛拉西演说谱写的作品《战争》、《强尼·沃斯》、《谁说的对》，皆是最具马里标志的音乐檄文。马里因此激烈的政治言论，招致极端组织的刺杀行为。但这已无法阻止马里用音乐为和平、民权继续做出的影响。1978年4月，一场举行于金斯顿的“爱和平”演唱会中，牙买加对立两党领导人一同做出了和平友好的象征性姿态。其后，专辑《出走》和《卡雅》再获成功，马里通过音乐继续着爱的讯息的雄辩传达。

1979年专辑《生存》，主题为津巴布韦独立。而次年的独立纪

念会上，四万听众热烈欢迎马里的到来，此时的马里已癌症缠身。1981 年 5 月 11 日，与病魔斗争数月之后，鲍勃·马里离开了人世，年仅 36 岁，万余牙买加人整整两天守候在灵车经过的街巷。马里的名字几乎等同于牙买加音乐，他以音乐天赋与宗教信仰，作为对抗不平、贫困和暴力的武器，深刻感人的作品震动了每一个人。在他的音乐面前，无论白人还是黑人，都将重新审视自己的社会角色和身上的固有权力，而拉丝特法伦主义的信念——“统一世界，永恒的爱”，也因这种音乐的传播，被更远地方更多的人真切地感知。

一些略早于马里的斯卡和雷吉乐手，吉米·克里夫、李·佩里，与晚些成名的彼得·陶什，在马里之后继续延续着雷吉乐的真诚和民粹主义。他们的创作引起欧美很多艺术家的关注。斯卡和雷吉是通过英国影响世界的。英国与牙买加几乎同步，很早就听到斯卡风格的音乐，当时英国人把它称为“牙买加布鲁斯”。60 年代，英国还曾开有一家牙买加人经营的“蓝色节拍”公司，专门出版斯卡风格唱片。牙买加过去，是英国长期占据的殖民地，1962 年独立后仍属英联邦的一部分。60 年代英国政府颁布了关于取消英联邦国家公民限制移民英国的法律，这使很多牙买加艺术家得以移民英国。吉米·克里夫到伦敦后，他身旁的合作者既有大名鼎鼎的摇滚乐队 Mott The Hoople，也有大名鼎鼎的民谣乐队“难以置信的弦乐队”和大名鼎鼎的艺术摇滚团体杰斯鲁·图。克里夫还将音乐视野扩展到巴西的民间音乐，其追随者是保罗·西蒙，后者的《母子重聚》是第一首美国雷吉歌曲。在很多年里，克里夫始终保持着激情，其嬉皮态度和优秀的歌词创作，卓有成效地推广和扩展了雷吉的影响。他最值得珍藏的唱片，当属电影原声唱片《历经磨难》，以及较早期的《旅途艰险》。

彼得·陶什是哭嚎者的原始成员之一，他促成滚石乐队的米格·贾格尔推出了融合雷吉节奏的专辑《黑与蓝》。而斯卡乐发展中的创业者巴斯特王子，将音乐理念寓于音乐实践，深刻影响了

英国的底层青年，使后来英国的朋克摇滚运动，与雷吉音乐间建立起扯不断的音乐联系。这其中，最显著的要数“疯狂”乐队和“特殊”乐队，他们以朋克“自己干”的精神，丰富了斯卡和雷吉的发展。后来，1996年美国西海岸冒起“毫无疑问”乐队，继续延续了这股影响。

在牙买加本土，则相继出现了“燃烧的长矛”、“号角和梅泰尔”乐队，出现了带些灵歌变化的团体“巨大的钻石”，出现了歌手格莱格里·阿赛克斯，他们加入了更强烈更广泛的政治和精神的讯息。牙买加音乐的子民，也并未有因萨拉西斯大帝的去世而失去方向。1970年，一个包含美非两大洲老中青三代雷吉乐手的“太阳普照”音乐节在牙买加举行，其中有“我三个”成员朱迪·毛瓦特，马里之子齐基·马里；非洲歌手阿尔发·布隆迪、拉奇·丢德和马杰克·法什克；英国歌手麦克西·普莱斯特，新秀苏格·米诺特、丹尼斯·布朗等等……音乐节整整持续了五天。雷吉除了音乐上的魅力，也有文化上的启示，它鼓舞人们以音乐作为文化干预力量，参与社会公正建设，吁请和捍卫民众的尊严和权力。

【名词中英对照】

考克松·多德	Coxsone Dodd
雷德公爵	Duke Reid
巴斯特王子	Prince Buster
斯卡特拉茨	Skatalites
斯卡之王	The Ska Kings
灵魂贩子	Soul Venders
米利·斯矛	Millie Small
《我的棒棒糖》	My Boy Lollpop
拉丝特法伦主义	Rastafarianism

海尔·赛拉西*	Haile Selassie
邦尼·韦勒	Bunny Wailer
彼得·陶什	Peter Tosh
乔·希吉斯	Joe Higgs
鲍勃·马里与哭嚎者	Bob Marley & the Wailers
《归根结蒂》	Simmer Down
戴斯门德·戴科	Desmond Dekker
先锋乐队	Pioneers
吉米·克里夫	Jimmy Cliff
巴利特兄弟	Barrett Brothers
《抓住火》	Catch A Fire
《燃烧》	Burning
我三个小组	I—threes
《明确的恐怖》	Natty Dread
《不要弱者不要哭泣》	No Woman No Cry
《拉丝特法伦信徒之震动》	Rastaman Vibration
《出走》	Exodos
《卡雅》	Kaya
《生存》	Survival
"统一世界,永恒的爱"	One World One Love
蓝色节拍	Blue Beat
杰斯鲁·图	Jethro Tull
《历经磨难》	The Harder They Come
《旅途艰险》	Hard Road To Travel
《黑与蓝》	Black And Blue
疯狂乐队	Madness
特殊乐队	The Special
"自己干"	"Do It Yourself"

毫无疑问乐队	No Doubt
燃烧的长矛乐队	Burning Spear
号角和梅泰尔乐队	Toots & The Maytals
巨大的钻石乐队	The Might Diamonds
格莱格里·阿赛克斯	Gregory Isaacs
太阳普照音乐节	Sunsplash Festivals
朱迪·毛瓦特	Judy Mowatt
齐基·马里	Ziggy Marley
阿尔发·布隆迪	Alpha Blondy
拉奇·丢德	Lucky Dude
马杰克·法什克	Majek Fashek
麦克西·普莱斯特	Maxi Preist
苏格·米诺特	Sugar Minott
丹尼斯·布朗	Dennis Brown

* 海尔·赛拉西（1892—1975），埃塞俄比亚皇帝（1930—1974）。原名塔法里·马康南（Tafari Makonnen）。曾任哈拉尔总督。1916年任摄政王，立为皇储。1928年发动政变，夺取王位，称王。1930年加冕为皇帝，称海尔·赛拉西（意为“圣父、圣子、圣灵三位一体的威力”）。1935年10月意大利法西斯军队侵入埃塞俄比亚，领导人民奋起抗击。1936—1940年意大利侵占埃塞俄比亚期间，流亡英国。1941年意军被逐出埃塞俄比亚，5月返国复位。1974年9月，埃塞俄比亚武装部队发动政变，被废黜。

雷吉扩散

尽管拉丝特法伦主义无法统领20世纪的人类精神，然而旨在传播这种主义的重要载体——来自牙买加的雷吉音乐，却确实赢得了整个世界。雷吉的胜利，意味着非欧美国家民间音乐觉醒的开始。如果将雷吉不仅仅视为一种音乐形式，也同时视为一种音乐理念，一种音乐精神，没过多久我们就发现，这种起自加勒比海的音乐旋风已经自然地散布到了整个地球。虽然我们也会产生一些疑问，比如：既然说雷吉带动了不同地区民族和民间音乐的觉醒，为什么这些音乐并没有走上彻底多元的道路，而是程度不同地都打上了源自雷吉的印记？特别是当我们发现，随雷吉之后崛起于世界的非洲音乐，居然与加勒比海流行音乐如此相似时，我们的心里不由充满了怀疑。当看到众多立志于回到民间的风格各异的摇滚歌手，作品中也同样飘散出标志性的雷吉面貌时，我们的怀疑更深了也更广了，这种怀疑的根深植于工业化的文化生产和人类的世界化进程之中，深植于对夹杂着商业行为的文化传播的不信任，这使我们甚至对不同民间音乐之间的整合以及对民族间音乐精神的拥抱产生了误差和动摇。然而，只有持大国沙文主义立场时，我们才能得到独一无二的答案，否则，一些疑虑将无法根除。抽象地思考也许无济与事，我们需要的是现实主义的态度，即从现实世界的可能性去着手，虽然它同时藏着苟且与污垢，却是惟一可行的道路。通过了解雷吉音乐的传播，我们可以隐约寻见各民族民间音乐在现时代发扬的轨迹。

这条传播征途发端于吉米·克里夫。吉米·克里夫无疑属于国际上最知名的雷吉音乐家，鲍勃·马里是步吉米·克里夫的名声之后，才使雷吉进入摇滚成为可能。吉米·克里夫是一位词曲作者、新生的电影明星以及敏锐的生活观察者，但这一切并非因为“擅走捷径”获得。1962 年，克里夫随父迁至金斯顿，与鲍伊斯公爵合作的歌曲《戴西令我着迷》和为声音系统操作者乐队录制的作品《我很抱歉》，在公众中树立了最初的印象。而描写家乡气象灾难的歌曲《哈提飓风》像飓风一样成为当地热门时，词曲作者克里夫年仅 14 岁。次年，制作人莱斯利·孔为克里夫灌录斯卡（ska）风格唱片。歌曲《王中王》和《亲爱的贝福莉》在克里夫粗糙、沙哑的嗓音下唱出一片喝彩。1964 年，牙买加独立制作的录像片《这是斯卡音乐》，克里夫在片中留下了身影；同年，在政治家爱华德·西加的提议下，克里夫与贝伦·李的龙人乐队一起巡演，向世界介绍牙买加民间音乐。20 岁时，克里夫在世界乐坛已经小有名气了，他选择在伦敦地下音乐圈独立发展。在此期间，他将著名英国乐队普罗科·哈罗姆的歌曲《比苍白更白的影子》改编成了雷吉乐，更作为乐手出现在“难以置信的弦乐队”和杰苏·图等英国乐队的作品中，加上与英国歌手麦德林·贝尔和 P.P. 阿纳德的交流，克里夫逐步向伦敦这世界流行乐的中心之一展示了雷吉乐的魅力，并在歌曲中装饰性地运用一些英国民谣的手法。克里夫立足南美进行创作，既注重与英人交流，又不为欧洲口味牺牲，一切作得有理、有利、有节，处在欧洲音乐的合围下，能做到这一点是极为难得的。当再度回国参加牙买加国际歌曲节之际，克里夫在英国受到冷遇的作品《瀑布》，却受到了本国民众的热烈反响，这更坚定了克里夫的创作方向。

欧美之旅和巴西之行，给予克里夫极其丰富的人生阅历，并为其提供更多更新的音乐素材进行写作。果然在巴西创作出《美好世界》和《美丽的人们》这样既美好又美丽的作品，令世人赞叹不已。《越南》一歌更是被鲍勃·迪伦称赞为前所未有的反战和

抗议歌曲，歌曲还打动了保罗· 西蒙，西蒙因此循踪至金斯顿，找到克里夫录下《母子重聚》这首西方摇滚界最早涉足雷吉音乐的作品。

克里夫 1969 年同名专辑、1970 年《难行之路》、1971 年《另一个圆》，都并非以单纯的雷吉音乐为特征，而融合了更多别国音乐的素材。这三张专辑渐进发展，汇聚成 1972 年的《来得如此艰难》。这张专辑使克里夫成为牙买加最卖座的世界明星。而遗憾之处也相伴其间——此时克里夫过早陷入 EMI 、CBS、Reprise 等几家世界音像巨头的商业争夺战中。当时，遍寻世界唱片业，只有英国的小岛公司（Island）能尊重雷吉艺人的音乐独立性。此后，克里夫的作品以他自己的“太阳能”(Sunpower)厂牌出品为最佳，这正与鲍勃·马里的情形相类似。相类似的还有简练美妙的歌词、自由的嬉皮情怀以及深刻的反叛精神，使克里夫在全球备受瞩目，特别在对非洲现代音乐的启蒙和推动方面，克里夫的地位无人可以取代。由于在作品中运用巴西桑巴节奏，克里夫 90 年代的专辑《想象》和《爆发》可听性极强。毫不夸张地说，论到优美动听，克里夫绝对是世界上首屈一指的雷吉音乐家。

与吉米·克里夫相仿佛，“抓刨”李·佩里的工作也是开拓性的。李·佩里与牙买加录音工程奠基人科克珊一起，在极简陋的条件下于 60 年代开始收集牙买加民间音乐，挖掘出大量散落于民间的歌手。其中，戴尔罗伊·威尔逊作为词曲作者，迪克医生和雷塔·马里作为歌手，都在日后成为名动一时的人物。佩里自己的创作力也是惊人的，“抓刨”（Scratch）的外号源于他一首歌曲——《鸡爪抓刨》。1969 至 1974 五年间，大概有超过 100 首由他创作或制作的歌曲，分别由数十位不同的歌手传唱，其中一些曲目存在多种节奏的尝试，为雷吉乐在节奏上的定型起到了非常重要的作用。

其后出现了米奇·德拉德。德拉德从 1979 年始，至今仍在不断推出品质优良的牙买加雷吉作品。和齐基·马里的歌曲一样，德

拉德的作品充满了加勒比海地区的自然情调——大海蔚蓝，沙滩泛金，阳光明媚，气候炎热，一切都是那么宁静，悠闲。这种气氛后来散布到麦克西·普里斯特这些外籍雷吉歌手的作品中；再后，英国的“灵魂对灵魂”、美国的“内圈”乐队，更是将雷吉乐带入到电子舞曲中，使声色及感官的悦目达到了极致。牙买加本土的雷吉也在悄然变化着，乐队“第三世界”在传统雷吉中加入了灵歌元素，与史蒂维·旺达、布莱克兄弟、加梅尔·斯基这些英美国际艺人合作，产生了超出牙买加国界的更广泛的启示性。专辑《冷静的沉思》、《地板上跳舞》、《尝试上帝之爱》悦耳、精致，但似乎只有第三世界的专辑中才能见到“JAH”这个拉丝特法伦黑人教徒所称呼的上帝，其实不然。无论牙买加、英国、美国还是非洲的黑人歌手，都用雷吉乐延续宗教布道的精神作用。对非洲而言这一点显得更为重要。多年的饥荒、动乱，以及传统祭祀和传统艺术的失落，都需要一种民族自信心的重塑，同源的音乐、相似的历史和现实背景，都令雷吉音乐极适合在非洲以原态发展。

从历史中我们可以看到，雷吉音乐是由黑人奴隶从西非带去的、然后在加勒比海西班牙殖民地逐渐中美洲化的一种音乐。当这种音乐通过现代唱片工业传遍世界，自然也传到了西非，西非的音乐开始变得雷吉化。西非人一下子就与这种音乐在深层相遇了，虽然两地的音乐并不完全相同，但却完全是相通的、共鸣的、彼此激动的。当我们70年代后寻找和倾听非洲的声音时，在西非、中非以及北非的下缘，我们居然遭遇到与加勒比海一模一样的声音。在牙买加音乐突然地触发之下，他们靠自我的冲动和创造，在很短的时间里发展起与牙买加雷吉同一特征，却有着不同的复杂和不同的热烈的雷吉音乐的另一支系。

阿尔发·布隆迪是西非最成功的音乐团体，团名意为“第一土匪”。阿尔发·布隆迪使用了牙买加音乐的节奏和配器形式，也延续了牙买加雷吉的抗议传统，以及宗教劝解性的文字内容。布隆迪手持拉丝特法伦教派的圣经《大卫之星》(THE STAR OF

DAVID）游历四方，演唱中运用不同语言以表示中立立场，在阿拉伯是希伯莱语，在以色列用阿拉伯语。他们的专辑《A-PARTHEID IS NAZISM》、《JERUSALEM》，都被视为80年代的经典雷吉作品。

拉奇·丢布是南非的歌手兼吉他手，早年组织天路乐队，后来是爱之兄弟乐队的一员。他的早期之作，如极为成功的单曲《巴克索莱兰尼的祖鲁灵魂》（选自专辑LENGANE NGEYETHA）及后续几张专辑，都还是些地方音乐。从个人专辑《拉丝特永远不死》开始，丢布转入了雷吉风格。《救救我的克拉普》中加入RAP，与乐队"奴隶"的合作折回头又加入大量的南非元素。在英国摇滚音乐家彼得·加布里埃尔所掀起的世界音乐大潮中，拉奇·丢布成为南非音乐的著名代表，与他一起的还有马杰克·费舍科，后者六岁学吉他，《政治犯》专辑出版后，他被视为非洲的鲍勃·马里。

雷吉音乐在相对自然的环境中发展着，也许以流行音乐的眼光打量，它如今已经到达了一个终态——特征型节奏固定，特征型乐器组合固定，歌曲样式也大体固定。随着节奏、语言容量以及欣赏趋向等方面的固定，雷吉似乎停顿了。但以社会学和音乐美学的角度衡量，雷吉正类同于任何一种民间音乐，这种终态实际上是民歌在现代工业社会中对自身的实现，它在现存唱片体制下以半民间方式完成了对整个流行音乐将何去何从的回答，是对流行音乐工业另途的试探。在对雷吉音乐与布鲁斯音乐发展史的比较中，不难发现雷吉音乐发展中吸收的来自兄长的经验，短时间内素材的集聚，高速的推广，而这一瞬间的变化令一些下意识存在民间情结的艺术家触摸到了行为的方向，他们为实现理想找到了以老式摇滚音乐或雷吉音乐为蓝本，并选择沙哑、粗糙、简陋为艺术外衣的形式，这就是英国朋克音乐。无论朋克是否以反叛为第一信条或以需要反叛为第一目标，朋克潮流纷繁芜杂的外表下，可以分隔成这样两部分进行观察：其一，它是对抗流行音

乐工业体制以及对这种体制的破坏；其二，它是回复民间音乐的努力以及对这种民间性的再建设。这两点是极为统一的，而且在结果上也是部分成功的。

从这一角度上，朋克、后朋克以及新浪潮这三个极易混淆的名词达到了内容上的和谐，几乎所有被归入这三种风格的歌手和乐队都在尝试涉及雷吉音乐。第一个焦点是“冲撞”。从1976年的同名专辑开始，冲撞就融进了雷吉节奏，这种节奏再度给1978年专辑《给他们足够多的绳索》和1979年专辑《伦敦呼叫》以强烈的自信、直率作风，黑色幽默加上激进的政治观点，这无疑也是它成为朋克领头羊的部分原因。创作动机相近的乐队还有“绞死者”、“低音”，性手枪的后续乐队“公众幻想公司”，不过后面的乐队在使用电子乐器上超出了以往朋克音乐的定义，也许这是朋克加上一个“后”字的原因。

另外，以雷吉风格著称的三人组合警察乐队，清新、流畅的音乐风格后来被UB40等乐队延续。但“警察”在歌词方面没有达到前人的高度，甚至不及单飞后乐队歌手斯汀的水准。在英国，以尼克·劳、格拉厄姆·帕克、艾尔维斯·考斯泰勒为核心的斯蒂夫唱片公司(STIFF RECORDS)旗下，乐队歌手都运用斯卡音乐混合老式摇滚进行创作。

在英国以朋克运动为核心的70年代的音乐实践中，曾出现一个白人斯卡音乐公司——双语音（2—Tone），这个公司的存在时间为1979—1985年，承载了斯卡音乐的第二次浪潮（第一次浪潮指斯卡音乐的诞生和60年代在世界的传播）。这个公司里出来的“特殊人物”、“疯狂”、“英国节奏”等英国白人乐队，将朋克音乐简捷的演奏，与斯卡音乐的节奏嫁接到一起。这个浪潮中最精妙的要属“疯狂”乐队。“疯狂”乐队用簧管乐的小合奏，取代了贝司在斯卡乐中垄断性的节奏地位，显得更快、更紧凑、更流畅、更雅皮，从内涵上看，它们有时是用顽童嬉闹的方式表现乏味和无聊。通过他们，斯卡语言变得白人化了。这个时期有代表性的白

人斯卡唱片有："疯狂"乐队的《向上一步》、"特殊人物"的《特殊人物》、"英国节拍"的《我无法阻止》、"挑选者"的《压力太大》和"举止粗俗"的《丑陋的回归》。

在美国以纽约为中心，聚集着另外一些艺术家，如"言论的脑袋"、"电视"乐队等，他们对待雷吉更为轻松，无须优雅的浪漫主义，只须灵活运用在他们的作品中。也许是受到他们和冲撞等乐队的影响，在八九十年代，我国的流行音乐家也运用雷吉丰富创作，张楚以典型的雷吉样式创作了他的《bpmf》和《蚂蚁蚂蚁》，雷刚以不太典型的雷吉样式创作了他的《快乐的歌》。但只有崔健和侯牧人，不露声色地自由化解了不同民族间艺术文字的分界和隔阂。

斯卡和雷吉在美国的传播，最开始是在像史蒂维·旺达这样取材多元化的黑人音乐中，它是以节奏布鲁斯为中介的，因为斯卡和雷吉音乐，从某种意义上可说是节奏布鲁斯的牙买加化，所以美国黑人能从中找到很多共通的语言，视斯卡和雷吉为节奏布鲁斯的奇特的变形。雷吉的扩散，除了从牙买加向上扩散、影响美国黑人这个途径，还有一条转程英国、通过白人斯卡传播的途径，这后一个方面在美国悠闲晴朗的西海岸最为显著。在80年代末90年代初，斯卡和雷吉的大范围地播撒开来。此时出现了几个标志性的美国斯卡乐队。其实，称其为斯卡乐队也许并不恰当，因为美国文化向来是杂交式的，在人类世界化的进程中，这个国度是全世界的第一个样本。这几个乐队，只不过是定型化地运用斯卡的一些技法，音乐中当然还运用其他的技法，从音响的特征来看，第一印象也许并不是斯卡和雷吉，而是重金属或黑人疯克音乐；细细"打听"，才能听到音乐的织体中还有一层斯卡式的织法。这几个乐队，最为典型的，首推鱼骨、祝酒人和贱民。

鱼骨是一支黑人重金属乐队，它的乐风有点像英国双语音朋克乐的重型版本。它有斯卡、朋克，也有小节性的、起节奏作用的管乐伴奏，但这一切都被疯克化的重金属吉他整合成了另一种

味道——重型疯克的味道。它被称为新浪潮斯卡乐的先锋。祝酒人是"双语音"的信徒，除了斯卡风格，他们还混和了东非土著的节奏。雷吉和斯卡在美国的传播，被一些评论分为三种流派。一种是斯卡什锦，一种是传统主义，一种是双语音信徒。斯卡什锦在西海岸盛行，除了鱼骨，还有朋克风格的"坏脑"、"长春藤手术"，泡泡糖风格的"舞场不速客"、流行风格的"毫无疑问"；传统主义是回到60年代类似于牙买加音乐的风格，认为那才是一种真诚、纯洁、神圣的音乐，其代表乐队有"爵士猫"、"11号海域"、"英国老土"；双语音信徒顽固守持白人斯卡音乐，追随英国双语音公司创造出来的风格，随行者包括"平方根"、"抓住22"等。

1996年，"毫无疑问"的《悲剧王国》在美国"公告牌"上停留了3个多月，售出400多万张，这使斯卡音乐再成国际潮流。全世界的音乐报刊又开始纷纷谈论斯卡和牙买加了。其实，所谓的斯卡已经是一种表面化的话题，作为一种节奏和编曲方式，牙买加雷吉早已融汇在流行音乐中，甚至成为像吹奇那样的幻境般的先锋舞曲中的一个无比重要的因素。

【名词中英对照】

鲍伊斯公爵	Count Boysie
《戴西令我着迷》	Daisy Got Me Crazy
声音系统操作者乐队	Sound System Operator
《我很抱歉》	I'm Sorry
《哈提飓风》	Hurricane Hattie
《王中王》	King Of Kings
《亲爱的贝福莉》	Dearest Beverly
《这是斯卡音乐》	This Is Ska
爱华德·西加	Eward Seaga

贝伦·李	Byron Lee
龙人乐队	The Dragonaires
普罗科·哈罗姆	Procol Harum
《比苍白更白的影子》	Whiter Shade Of Pale
杰苏·图	Jethro Tull
麦德林·贝尔	Madeline Bell
P.P. 阿纳德	P.P. Arnold
《瀑布》	Waterfall
《美好世界》	Wonderful World
《美丽的人们》	Beautiful People
《越南》	Vietnam
《母子重聚》	Mother And Child Reunion
《难行之路》	Hard Road To Travel
《另一个圆》	Another Cycle
《来得如此艰难》	The Harder They Come
《想象》	Images
《爆发》	Break Out
"抓刨"李·佩里	Lee " Scratch" Perry
科克珊	Coxsone
戴尔罗伊·威尔逊	Delroy Wilson
迪克医生	Doctor Dick
雷塔·马里	Rita Marley
《鸡爪抓刨》	Chicken Scratch
米奇·德拉德	Mikey Dread
麦克西·普里斯特	Maxi Priest
灵魂对灵魂	Soul II Soul
内圈乐队	Inner Circle
第三世界乐队	Third World

史蒂维·旺达	Stevie Wonder
布莱克兄弟	The Breckers Brothers
加梅尔·斯基	Jamal Ski
《冷静的沉思》	Cool Meditation
《地板上跳舞》	Dancing On The Floor
《尝试上帝之爱》	Try Jah Love
阿尔发·布隆迪	Alpha Blondy
拉奇·丢布	Lucky Dube
天路乐队	The Sky Way Band
爱之兄弟乐队	Love Brothers
《巴克索莱兰尼的祖鲁灵魂》	Zulu Soul Of Baxoleleni
《拉丝特永远不死》	Rastas Never Die
《救救我的克拉普》	Help My Krap
奴隶乐队	Slaves
彼得·加布里埃尔	Peter Gabriel
马杰克·费舍科	Majek Fashek
《政治犯》	Prisoner Of Conscience
冲撞乐队	The Clash
《给他们足够多的绳索》	Give 'em Enough Rope
《伦敦呼叫》	London Calling
绞死者乐队	The Stranglers
公众幻想公司	Public Imange LTD
低音乐队	The Undertones
警察乐队	The Police
斯汀	Sting
尼克·劳	Nick Lowe
格拉厄姆·帕克	Graham Parker
艾尔维斯·考斯泰勒	Elvis Costello

疯狂乐队	Madness
《向上一步》	One Step Beyond
特殊人物	The Specials
英国节拍	The English Beat
《我无法阻止》	I Just Can' t Stop It
挑选者	The Selector
《压力太大》	Too Much Pressure
举止粗俗	Bad Manners
《丑陋的回归》	Return Of The Ugly
言论的脑袋	Talking Heads
电视乐队	Television
鱼骨	Fishbone
祝酒人	The Toasters
贱民	The Untouchables
爵士猫	Hepcat
11 号海域	Ocean 11
英国老土	Ye Olde English
平方根	Square Roots
抓住 22	Catch 22
《悲剧王国》	Tragic Kingdom
吹奇	Tricky

巴西声乐和芭莎诺娃

1. 一直都无法想象，巴西为什么会有那么美丽的歌唱；更无法想象的是，为什么那里的歌唱会传递出同一个巴西：雾气蒙蒙的哀愁，精致的、有控制的热情，幽幽暗暗的浪漫，甜丝丝的小疯狂。你听着巴西在歌唱，你不知道那歌唱究竟是快乐还是感伤。

2. 巴西有两种声音，一种是吉奥·吉尔伯特的低吟，一种是弥尔顿·纳西门图的假声。它们构成了巴西歌唱的核心，一百个一千个嗓子都以它为中心，聚拢成共同的巴西之声。

3. 60年代，当北美的人们被摇滚的狂飙席卷之时，在巴西，年轻的一代不仅听披头士、滚石，更着迷于一种巴西土产的新音乐——芭莎诺娃（Bossa Nova）。

芭莎诺娃是巴西传统音乐纯正的血缘和美国冷漠派爵士(Cool Jazz)先进的和声的混合体。安东尼奥·卡洛斯·乔比姆，为吉奥·吉尔伯特《伊潘尼马的女孩》编写了享誉世界的配器，像北美的爵士大师迈尔斯·戴维斯、吉尔·伊文斯一样，他受到了德彪西、巴托克和斯特拉文斯基的深刻影响。而吉奥·吉尔伯特，歌者、吉他手和同样持冷漠派唱腔的小号手切特·贝克，创造了也许是这个星球上最强烈的摇摆动感，却以最不动声色的方式。芭莎诺娃是一次融合的革命。

4. 通常人们知道，吉他有五种：西班牙吉他、弗拉门戈吉他、夏威夷吉他、布鲁斯吉他、民谣吉他。而从吉奥的琴上，一种新的节奏诞生了。



弥尔顿·纳西门图：《盟友》

吉奥·吉尔伯特创造了一种新的唱腔：极其精微的、微弱的音量和极大的、冷冷的摇摆韵味。那种声音是如此地倾向于内心，如此地幽黑而又热情。它不是浪漫的吗？但这种浪漫为什么如此低回？它不是低回的吗？为什么这种低回里有如许的亮光？凭着这股柔和的、自然的唱法，吉奥不仅成了巴西最重要的音乐家，而且成了世界上最富于影响力的歌唱家之一。桑巴节奏，这种通常被认为完全属于打击乐家族的东西，被吉奥精练之后，无比雄辩地进入了那把神妙的吉他。

自从1958年发表作品《思乡曲》，吉奥便被视为巴西音乐的一个传奇。这张唱片成了席卷世界的芭莎诺娃的奠基之作，吸引了众多爵士名家渴望的目光。在漫长的38年录音生涯中，它与《爱》(1977)、《巴西》(1980)、《盖茨和吉尔伯特》(1985)一道，成为吉尔伯特最受重视和最受欢迎的作品。通过他的声音，吉尔伯特把巴西音乐浪漫的本质吹向了整个世界。

《爱》是吉尔伯特唱腔艺术的顶峰，沉浮在精深的管弦乐中，

吉奥不仅演唱了巴西的保留曲目，更用英语演唱了乔治·格什温和艾克·格什温，用西班牙语演唱了康索洛·委拉斯贵兹，用意大利语演唱了布鲁诺·马蒂诺等各国作曲家的世界名作。听着吉奥冷冷的温暖的声音，随着吉他轻轻的难挡的摆荡，我们简直不敢相信那是我们熟悉的名曲——太不同了，仅仅因为一种不同的嗓音，所有的东西都改变了。吉奥以他所独具的方式，令人信服地在这些歌曲上打上了巴西人的同时也是他私人的印记。

《巴西》汇聚了四个巴西的超级巨星，除了吉奥，还有凯坦诺·维洛索、吉尔伯特·吉尔、玛丽亚·白莎尼亚三个同乡，他们都来自东临大西洋的巴伊亚省(Bahia)，并都深深地受到吉奥·吉尔伯特的影响。这又是一个难解的谜：作为这个国家最穷的省份，东北的巴伊亚却有着最为深厚的音乐资源。

并且，那种歌声里充满了明亮的阳光、蔚蓝的海洋和生活的快乐，它们存在于渔夫的故事里，存在于每一天的人民中，存在于爱和信仰的神话之间。它变成了一扇极透明的窗子，从中可以透视巴西人民精致的灵魂。许多巴西的评论家认为，《巴西》是他们国家所出版过的最伟大的录音作品。它展示了吉奥·吉尔伯特作为一个领袖人物，引发了一场何等深刻的艺术革命，这场革命并非颠覆传统，而恰恰建立在巴西最传统的优秀音乐之上。

5. 政治的动荡引起了军事政变，这是1964年。高压政策一直延续着，一直到70年代末期。歌词要经过审查，歌手需倍加小心。凯坦诺·维洛索和吉尔伯特·吉尔，尽管并没有直接的政治寓意，却仍然被当局视为威胁现状的歌手而投入了监狱。他们被迫开始流亡，有几年居住在伦敦。以他们为中心，出现了一个艺术家群体，成员包括音乐家、诗人和思想家，他们吸收欧洲的、非洲的、美洲的文化，转而以一种全新的“巴西的形式”表达出来，以此抵制政治上的专制和狭隘的民族主义，这种民族主义认为，面对外来影响，巴西人必须保卫自己的文化不受侵犯。

这是巴西近现代史上最著名的文化运动，它席卷了其间其后

的几乎每一位艺术家。艺术家们生造了一个词，称之为热带运动(Tropicalia)。热带运动借鉴了圣保罗的图像诗——该诗派强调诗歌中视觉的一面，安迪·沃霍尔的波普艺术，约翰·凯奇的先锋音乐，披头士和滚石，英国化的布鲁斯和本国人吉奥·吉尔伯特的启发。几乎所有的热带运动艺术家都来自东北部的巴伊亚、生活在南部工业城市圣保罗，这场运动深刻地预见了巴西古老的田园文化和大工业的城市文化之间的冲突，并对一些常常被视为垃圾的巴西本土艺术和国际艺术进行了崭新的观察。

已经被忽略的巴西东北部的节奏，在这场运动中又再度兴盛起来。节奏是热带的，唱腔是吉奥的，歌词是奇特的，音乐是布鲁斯的——巴西的布鲁斯，具有巴西的节奏巴西的吉他巴西的轻叹，从而准确无误地传达着这片土地上特有的“精致的热情”。这是我对凯坦诺·维洛索和吉尔伯特·吉尔的印象，他们的音乐好听，同时还促使你去思考巴西的历史、现在和它可能的将来。1994年，他们在华纳旗下直接以热带运动为题出版了《热带运动2》——一张精美之极内容丰富的唱片，幽幽的、亮亮的、闪闪的、含蓄的热力，使人深陷，令人惊奇。

6. 音乐和诗歌总是那么紧紧地靠在一起。也许这一切都起源于语言自身所具有的音乐性。巴西葡萄牙语混杂了许多摩尔人词汇、几种非洲语和美洲土著语言，最大的一个分支说着一种起源于非洲的语言。稍稍追溯一下我们发现，被作为奴隶运到此地的部落民，并没有像北美那样被隔离开来，而是群居着并允许他们保留自己的文化，他们的存在对巴西生活产生了压倒性的影响。巴西的音乐，以它自己的方式发展着，这种方式是混杂式的。这使南美之外的人们常常弄错，它的好听和轻柔，常使人误以为是甜媚的像胡利奥·伊格莱西亚斯那样的情歌，却不知道为了这些“轻柔”的歌曲，一些艺术家不得不被迫离开自己的祖国到外邦流浪。

那种轻柔、甜蜜和易听，也深深地迷惑了大卫·拜因。他不

断地问自己：究竟是什么样的文化，促成了这样一种即便激进也仍然美丽着的音乐？在倾听这种音乐8年之后，这位热心于推介世界音乐的美国著名艺术家第一次访问了巴西，在巴伊亚省首府萨尔瓦多他发现：这是一座非常非洲化的城市，在很大程度上，它即是激动人心的巴西音乐的源泉。它是杂居的、融合的、混血的克里奥耳人的城市，从他们手下汩汩流出了最新鲜的音乐。熟悉音乐史的人可能知道，影响了我们整整一个世纪的爵士音乐，它最早的缔造者也是克里奥耳人，那是在上个世纪末，在一个叫新奥尔良的美国城市，一个同样混杂的城市，居住着法国人、西班牙人、非洲人及其他们通婚之后所生的后裔——克里奥耳人。一个世纪以后，这样的城市和人群在巴西再现了。

而音乐是巴西人民的生活，所以它如此地生机勃勃，美丽无穷。这里，很多音乐家被视为文化英雄，参加他们音乐会的不仅是年轻人，更包括了年老的人，而几乎每个人都知道他们的名字。他们的音乐是如此的混杂，或许正因为这样，它们才感染了每一个人；而他们在巴黎，或者在东京卖得极好的表演，只是他们无限丰富的当代形式中非常渺小的一部分。

7. 桑巴（发端于里约热内卢的穷苦黑人区），芭莎诺娃（发端于较富裕的白人区）和黏巴达（Lambada，发端于东北部一种古老的普及度极高的跳舞音乐），是巴西人奉献给世界的三大音乐。

它们都是一种节奏，又都是一种舞蹈；它们都是一种音乐，又都是一场运动——文化运动，并都一度风行世界。伴随着它们的流传，世界音乐的面貌被永远改变了。

1962年，美国。吉他名手保罗·温特在巴西呆了一个月，随即激动地发表了一张《爵士遇上了芭莎诺娃》。同年，坎南保·阿德利会同年轻的巴西艺术家赛吉奥·门兹推出了《坎南保的芭莎诺娃》，飞鸟乐队和斯坦·盖茨推出了《爵士桑巴》，其中的单曲《走调》顺利进入了流行榜的前15名。1963年，邦发和盖茨再次组队，推出《再来一个爵士桑巴》。而这次美国芭莎诺娃运动的高

潮，随着次年美巴两位巨匠的携手而来临了。1965年，斯坦·盖茨和吉奥·吉尔伯特的《盖茨和吉尔伯特》出版，竟一举夺得了格兰美的五项奖。桑巴节奏和芭莎诺娃，从此在爵士乐中扎下了根。

1975年，32岁的巴西歌唱家、作曲家、词作者弥尔顿·纳西门图，携着他创造的、被某些评论家认为是当今这个星球上人类所能发出的最美丽的假声，再次给世界带来了惊奇。这次，他与韦恩·肖特尔——美国爵士乐历史上最出色的萨克管演奏家之一，一起合作了爵士唱片《民族舞蹈家》，结果为爵士乐界吹进了一股清风。当弥尔顿出现时，肖特尔的萨克管仿佛受到了感染，变得松弛、蜿蜒、充满人性的味道，它与弥尔顿的假声是那么不同，却又那么和谐，它们构成了两条相互平行的线条，仿佛围绕着节奏在共同飘舞。两位艺术家的合作把芭莎诺娃推上了一个新的高度，艺术地混合了两种文化、两种精神和与众不同的两种风格、两种声音。

弥尔顿·纳西门图因此成为在国际上最知名的巴西音乐家。而在他的家乡，弥尔顿早在70年代初便已声名鹊起。他是内陆省份戈亚斯地区艺术家群体的领袖，他的音乐将披头士式的旋律配上非常非洲风格的打击乐，再加上巴西、欧洲和非洲的传统民谣。近几年，弥尔顿对巴西土地上最古老的土著居民——印第安人的音乐发生了兴趣。1990年，他深入印第安聚居地阿克里省(Acre)的热带雨林，将土著们古老的音乐汇制成一辑《TXAI》。TXAI是一个印第安词汇，原住民们用它来尊称自己的同盟者。《TXAI》最大的美是能听到空气，像寂静大地的守护者，像夜气里飘来的遥远的幽凉的回声。所遗憾的是，它的编配却染上了流行艺术的浮华。

8. 风格幽深、雅致而含蓄的美国音乐家迈克尔·弗兰克斯，也是巴西音乐的深情的向往者。从他杰出的处女作《茶的艺术》(1976)开始，迈克即将巴西音乐低调浪漫的魂魄放在自己的作品

之中。这种在东方人听来十分忧郁的歌唱，10年后深深地感染了远在台湾的黄韵玲，促使她发展出自己幽幽暗暗闪闪烁烁的键盘音乐风格。而迈克尔·弗兰克斯，紧接着在他的第二张专辑中直接描绘了巴西，一首《深入巴西》，一首《安东尼奥之歌》，而专辑的名字却叫“沉睡的吉普赛”。

9. 为什么不听听那片土地上最初的、真实的原唱？

乔治·本，拾取了里约热内卢山坡上贫民区的桑巴和北美洲的节奏与布鲁斯，将南北美音乐有机地结合到一起。今天，它再度引起了贫民区说唱乐的巨大共鸣——仅仅在里约热内卢的贫民区中。乔治·本同时是一位非常独创的歌词作家，他的歌词糅和了非洲人的市井语言，并从基督教神秘文化中汲取了意象。

芝哥·巴科，巴西一个著名的知识分子家庭的一员。他的歌词文学性极强，但并不妨碍它在大众中的影响力。他没有被流放，在专制制度最黑暗的时期，他的录音成为轻轻嘲笑的声音，给巴西人民以微妙的鼓舞。

玛丽亚·白莎尼亚，巴西最著名的女歌手。同她的哥哥卡坦诺·维洛索一样，她也是一个已红了二十多年的明星。她的声音低沉、感伤，仿佛深深地发自身体的内部，里面尽是爱情的失落、抗争、寻找和狂喜。她是一个从自己身边获得素材的人，人们更倾向于称她传统音乐家。

纳泽尔·佩雷拉，旅居巴黎多年，她“朗诵”她的歌词，在几乎是完全纯净的巴西民间流传的传统节奏之中。

汤姆·泽，巴西东北人，歌手、作曲家，黏巴达的推动者，是一个在55岁的年龄仍燃烧着无穷热力和创意的男人。他的音乐机智、幽默甚至带着讽刺，融合了上层社会听不到的诸种元素。汤姆年轻时就是一个自学成才的吉他手，被家乡印地安人和黑人的音乐、舞蹈、节奏、风俗所迷倒——没有什么影响它，没有什么改变它：每一年唱同样的歌，用同样的方式；跳同样的舞，用同样的舞步。在音乐学院就读期间，汤姆跟随一位斯特拉文斯基和

巴托克的信徒，学会了小提琴、大提琴和自创乐器，诸如打字机、搅拌器、水管之类，这些实验性的声响日后构成了汤姆音乐所独有的标志。汤姆发生了对无调性的兴趣，而那正是巴西东北部天然具有的要素，在这里，音乐常常显得如此离谱，走调。今天，汤姆形容他的音乐是勋伯格、贝多芬、杰克逊和巴西东北艺术家潘得耶罗的混合体。潘得耶罗被称为节奏魔术师，汤姆认为，正由于这些节奏的存在，这里的人民方得以度过生活的严酷。

赛吉奥·门兹，他的“巴西 '66”和“巴西 '77”乐队都曾轰传一时，成为一种跨越乐种和国界的流畅之声。1992 年，门兹开始“一项在他音乐生涯中最难的工作”，表现巴西的城市和民间。结果，这张名叫《巴西舞蹈》的唱片成了巴西打击乐和民间合唱的波澜壮阔的宏大汇演。起首曲《快乐歌》居然动用了巴西好几个地方的将近 100 名打击乐手，这种气势庞大的鼓声和气势同样庞大的合唱贯穿始终，构成整张作品的基本格调。这是巴西音乐必听的作品，展示的是巴西民间热烈的民众的狂欢，狂热却又不失精妙。

西，巴西全明星乐队，队名取自单词“巴西”的后半个字节。队员包括著名的独奏吉他手理卡多·西尔维亚，两名巴西歌唱家，另外四名乐手分别是密尔顿·纳西门图、吉尔伯特·吉尔、蒂加万的核心成员。“西”是巴西音乐的瑰宝，是这个国家美丽旋律、甜美和声、纯净歌喉和精湛演奏的杰出代表。

弗罗娜·泼利姆，巴西爵士乐界的女皇。她高亢又不失冷调的嗓音如同一架精密的、高度控制的乐器。70 年代，她作为当时最激动人心的声乐艺术家，成为著名的美国爵士乐队“回到未来”的一员。

10. 不算多余的摘抄。

巴西，位于南美洲东部，东濒大西洋，面积 851 万平方公里，为南美洲最大的国家。北部为圭亚那高原，东部为巴西高原，两者占全国面积二分之一以上，高原之间为广阔的亚马逊平原。平

原：热带雨林气候；高原：热带草原气候。16世纪沦为葡萄牙殖民地，1822年成为独立帝国。人口1亿4千万，55％为白人，还有黑白混种人、印欧混血人、黑人、印地安人等。印地安人是巴西的土著居民，原有人口1千万，后遭殖民者杀戮，幸存者不足10万，大部分居住在亚马逊河上游潮湿地带。全国75％的居民集中在东南沿海各省，居民多信天主教。葡萄牙语为官方语言。

巴西工业在南美各国中最发达，农业人口40％。巴西音乐在世界兴起时，大部分巴西人生活在贫困线以下。

【名词中西对照】

吉奥·吉尔伯特	Jiao Gilberto
弥尔顿·纳西门图	Milton Nascimento
安东尼奥·卡洛斯·乔比姆	Antonio Carlos Jobim
《伊潘尼马的女孩》	Girl From Ipaneema
迈尔斯·戴维斯	Miles Davis
吉尔·伊文斯	Gil Evans
切特·贝克	Chet Baker
《思乡曲》	CHEGA DE SAUDADE
《爱》	AMOROSO
《巴西》	BRASIL
《盖茨和吉尔伯特》	GETZ/GILBERTO
康索洛·委拉斯贵兹	Consuelo Velasquez
布鲁诺·马蒂诺	Bruno Martino
凯坦诺·维洛索	Caetano Veloso
吉尔伯特·吉尔	Gilberto Gil
玛丽亚·白莎尼亚	Maria Bethania
热带运动	Tropicalia

大卫·拜因	David Byrne
桑巴	Samba
黏巴达	Lambada
《爵士遇上了芭莎诺娃》	Jazz Meets The Bossa Nova
坎南保·阿德利	Cannonball Adderley
赛吉奥·门兹	Sergio Mendes
《坎南保的芭莎诺娃》	Cannonball's Bossa Nova
斯坦·盖茨	Stan Getz
《爵士桑巴》	Jazz Samba
《走调》	Desafinado
邦发	Bonfa
《再来一个爵士桑巴》	Jazz Samba Encore
《民族舞蹈家》	Native Dancer
迈克尔·弗兰克斯	Michael Franks
《茶的艺术》	The Art of Tea
《沉睡的吉普赛》	Sleeping Gypsy
乔治·本	Jorge Ben
芝哥·巴科	Chico Buarque
纳泽尔·佩雷拉	Nazare Pereira
汤姆·泽	Tom Ze
潘迪耶罗	Pandeiro
《巴西舞蹈》	Brasileiro
《快乐歌》	Fanfarra
西	ZIL
理卡多·西尔维亚	Ricardo Silveira
蒂加万	Djanvan
弗罗娜·泼利姆	Flora Purim

絮语：音乐世界化的早期线索

早先，地球上并没有世界，有的只是一个个孤立的村庄，彼此之间毫无联系。由于人类的生存能力一世纪一世纪地提高，他们的活动范围愈来愈大。在这个过程中，孤立的村庄连贯起来，村庄成了地域，氏族成为民族，民族成为国家，国家成为洲际。今天我们所划分的几个大洲，从民族学的角度来讲，大致也正是过去历史形成的人类联系疏密程度的分界，也是人类大群落之间的分界。洲际代表着一个超民族的更大的族群，内部是往来密切、融合日深的一个整体；洲际以外则代表着人类联系的稀疏，因为人类难以跨越的自然障碍，而隔绝开来。文化包括音乐的族群特征，便在这种交流或不交流中形成着：交流越密切，特征越鲜明；交流越稀疏，特征越模糊，越趋于同一化。本世纪，自然的因素变得越来越次要了，因为电波、因为交通、因为卫星电视、因为国际互联网，人类的一个最大的族群已初步成形，这就是——世界。

音乐的世界化，便在人类世界化的进程中发生着。

人类世界化的进程，最早是通过军事征服、宗教传播、部落迁徙、航海贸易等途径实现的。这些活动的线索，也是音乐世界化的线索。线索所经之处，便有民族的杂居，便有你中有我、我中有你的交融化的世界音乐存在。

四大文明古国之一的印度，其西北部地区连续不断地遭到各种外来民族的入侵，由此而接受了波斯、希腊、蒙古、突厥、阿拉伯文化的影响。印度半岛在人种、宗教方面是世界上种类最繁

杂的地区之一。来自美索不达米亚的人们早在公元前2500年就已经在印度一带奏乐、唱歌和跳舞了，后来讲雅利安语的人又继承了这些艺术，他们苦心安排的宗教仪式载入四卷《吠陀经》中。成于公元前1500年的《吠陀经》卷一确立了唱圣歌的教规，现在印度很多地方仍遵守这种教规。后来，《吠陀经》卷三记述了更加正规的圣歌，并且确立了音阶。现在在印度北部地区仍可听到这种音阶。

大约公元前250年至公元后600年间，随着亚历山大大帝入侵，希腊的思想对印度音乐产生了影响。

印度音乐有两个迥异于西方的特点。一是印度音阶不是十二平均率，像欧洲那样把一个八度分成带半音的12个音；而是一种微分音程，把一个八度等分成22个音。这使印度音乐的旋律非常微妙、绵延。小提琴演奏家、印度音乐大师拉维·香卡曾说："在我们的音乐中，从一个音进行到另一个音不是直线式的，而是一种精致巧妙的运动。在印度音乐中，装饰音是自然生长的，而不是从外面任意加上去的，这种修饰也是我们音乐的基础，印度音乐的特色是轻微起伏的曲线，精巧典雅的螺旋式的细部。"二是印度音乐从头到尾用同一速度演奏，同时织体中保持4个持续音，即一种和声性的嗡嗡声。在演奏过程中，无论发生什么情况，这种持续音始终不间断。嗡嗡声把印度音乐在和声上连结在一起，节奏循环则在节拍上把它统一起来，它们加强了印度音乐那种绵延不绝不断缭绕的感觉。泰戈尔曾对爱因斯坦说明印度音乐与西方音乐的不同："欧洲音乐在节拍上有相对的选择自由，而在旋律上则没有，在印度音乐里，我们在旋律上有自由而在节拍上则没有自由。"

从另一个角度说：印度音乐的基本精神表现在旋律上，西方音乐的精彩之处在于和声。旋律的主要原理是音的连续，和声的基本原则是不同的音同时发声并取得和谐。在印度音乐中，一组连续的音是根据微妙的颤音与微音程联系在一起的，相互之间含

混不清；而西方音乐的每个音都有其独立的身份。因此西方的键盘乐器一般不适合演奏印度音乐。

近世纪，英国殖民者占领了印度，殖民长达数百年。但文化的影响不是向被统治者单方向的强加，而是反向地向上波及，影响到统治者，印度音乐不仅未被同化，反而深刻影响了西方古典音乐、先锋音乐和流行音乐的发展。法国作曲家皮埃尔·布列兹，曾努力追求将十二音技巧同印度的拉伽和陀拉混和起来的风格。

印度音乐有一个奇特的现象：西方传入的乐器在这里发生了很大的变化。虽然它的外形仍保持原状，但它表达的内涵，采用的方法、技巧、风格都彻头彻尾地印度化了。如果不是现场亲眼所见，你简直不敢相信它们是用欧洲乐器演奏出来的。印度化的欧洲乐器，包括小提琴、曼陀林、萨克管、吉他，其中最突出的是小提琴。小提琴传入印度大概在200年前，最初只为声乐伴奏，配上南印度的森里登格鼓和陶罐。1834年前后，小提琴渐与南印度音乐融为一体，改变了四根琴弦的定音，演奏从站姿改为席地而坐，持琴从肩颈夹持改为放在胸前与右脚之间，系统、方法、技巧、教材都另立一套，形成一种被称为“南印度小提琴风格”的演奏体系。西方人过去看不起它，但今天已了解并承认了这种特殊的小提琴艺术。1988年联合国在纽约庆祝印度独立40周年音乐会，西方的提琴演奏大师梅纽因，曾与南印度小提琴演奏家苏巴拉马尼亚姆合奏。

公元前几百年，印度僧侣曾来到中国，把一种齐特拉琴带入中国，后来成为中国的古琴。

18世纪时中国的笙传入欧洲，催产欧洲一系列乐器，其中包括手风琴和管风琴，这些乐器的发音原理都是靠簧片振动。

日本的早期音乐深受中国和印度的影响。一般认为至少有两种民族乐器要追溯到石器时代，一种是笛，一种是和琴。大约在公元1世纪，它们由中国传到日本。其他一些乐器：短颈的毕瓦（Biwa）是琵琶的分支，韶（Sho）与中国笙类似。由于佛教传教

活动，中国和印度的音乐形式，在8世纪时已在日本完全形成。日本皇室仿效中国建立了宫廷音乐，中世纪初叶更发展了贵族音乐形式雅乐。到15世纪前后，日本的音乐开始显露自己的特点。

印度尼西亚安格隆音乐与东南亚人民种植水稻的生活息息相关。稻子丰收时，妇女们要用木头捣米，木头与木头相撞，会产生悦耳的咚咚声。后来，他们的很多乐器都有一种打击性的带遥远回音的效果。安格隆乐队通常主要由打击乐器组成，包括鼓、钢片琴、木琴和一些弦乐器和吹奏乐器。印度尼西亚的音乐，极度地吸引了西方的音乐学者，它所凭依的两列音阶——拍龙（Pelog）和斯兰多（Slendro），对西方人来讲效果非常稀奇。拍龙音阶有5个音，同欧洲音阶相比，它的排列是很不规则的；而在斯兰多音阶里，每个音程都有一定的大小，大约相当于我们现在音乐体系的一又五分之一全音。安格隆的明快特征吸引了许多作曲家，其中包括德彪西。他是在1889年的巴黎博览会上听到安格隆音乐的。本杰明·布里顿在他的芭蕾作品《波哥达斯王子》中用了许多这类“和谐”音调。而在现代音乐中具有崇高地位的，以精确数学方法进行十二音体系创作的韦伯恩，其音调洪亮的音乐效果反映了巴厘地区安格隆音乐的特点。

古代的印度尼西亚音乐跨过印度洋传到了非洲，因为在非洲我们发现很多木琴类乐器，跟印度尼西亚深有渊源，尤其在东部沿海地区最为突出。这很可能与受到印度尼西亚游客的影响有关。当然，非洲音乐还受到阿拉伯传统音乐的影响。

鼓是非洲最重要的乐器，随着大量奴隶的被贩运，鼓的语言也越过了大西洋，开始在一个陌生的大陆生长。这种鼓在美国爵士乐中，在加勒比海地区即兴歌曲和钢鼓乐队中，在热烈奔放的狂欢节表演中，结出了新的果实。非洲应答轮唱的传统则产生了极富表情的声乐形式——黑人圣歌。

在公元前另一个文明古国——古巴比伦王国——时期，某些圣歌曲调变成了犹太人的传统音乐和早期基督教教会音乐。

犹太人的歌声常常是充满了流放者生活气息的，他们在荒原上过着游牧的生活，而那些美索不达米亚和埃及的皇族们却过着天堂般的生活。犹太人从美索不达米亚流落到巴勒斯坦，又从巴勒斯坦奔向埃及，在那里他们沦为奴隶，于是又逃出埃及重回巴勒斯坦。

公元前6世纪，牧师和民众的作品开始用轮唱的方式进行，后来基督教堂也采用这种方式。后来的几个世纪，犹太人在欧洲许多地区定居下来，他们的音乐广为散播，尤其在中东地区影响最大，在那里他们发展了一系列充满激情的民间歌曲，这些歌曲有强烈的思乡之情。在欧洲，犹太团体影响越大，其对本地风格的汲取也就越多，著名的犹太作曲家如门德尔松、梅耶贝尔、奥芬巴赫、马勒所创作的音乐作品中，几乎没有犹太人那种特殊风格，世界最优秀的指挥和演奏家大部分是犹太人。当今，在犹太音乐与其他音乐完全融合之前，以色列的音乐家和音乐学者正进行一系列回顾真正犹太音乐传统的工作。

9世纪，阿拉伯诞生了最早一批音乐典籍——建立在希腊音乐上的理论基础。它标志着古阿拉伯音乐是建立在各种不同类型的曲调和一系列不同节奏的基础上的，这使人想起印度的音乐，二者在音乐创作的思想和音乐的总结构模式上确有很多类似之处。

在西方，西班牙早在八世纪就成了伊斯兰教的一部分。9世纪时，阿拉伯的新、旧音乐派别分裂，伊斯兰世界最伟大的一位音乐家伊夏格·阿尔—莫希里（Ishag al —Mausili）坚决维护旧音乐，反对一切颓废的和矫揉造作的技巧炫耀。出于不能控制的嫉妒，伊夏格把他最好的学生兹尔雅布（Ziryab）赶出巴格达。兹尔雅布去了西班牙，带去伊斯兰活的音乐传统。伊斯兰音乐移植到摩尔人统治的西班牙后，欧洲的学者就有机会接触中东的音乐理论了。在穆斯林人大量移民到欧洲大陆时，阿拉伯乐器也随之带去，许多音乐学家认为阿拉伯乐器乌得（Ud）和莱巴布（Rebab）是欧洲乐器诗琴和莱比克（Rebec）的前身。东方的弹着

琉特琴边走边唱的游吟诗人经常会出现在欧洲大陆，影响了欧洲民间音乐的发展。1492年阿拉伯人在西班牙留下的音乐遗作流落到欧洲，对欧洲音乐产生了巨大的影响。因为阿拉伯音乐是在希腊音乐理论上的一种发展，如果不是阿拉伯知识分子努力将其传播到西方音乐中，这种理论就会在中世纪的西方世界销声匿迹。

参考书目：

陈自明：《关于印度音乐的断想》（见《艺术世界》1997/5）

理查德·贝克：《音乐的魅力》（1975年美国纽约初版；宋鸿鸣、路莹译中文译本，1986年人民音乐出版社初版）

罗伯特·希柯克：《音乐欣赏》（1975年美国版，茅于润译中文译本，1989年人民音乐出版社初版）

袁静芳、俞人豪主编《音乐学文集》第二集（1996年中央音乐学院学报社出版）

后　语

捷克音乐家雅纳切克是一位民间音乐的研究者。在日常生活中，他养成了听鸟鸣、注意人讲话语调和讲话节奏的习惯。这些多方面的观察使他建立起他自己的一套歌剧作曲法。雅纳切克对所有类型的民歌之间的类似处有一种直觉，他写现代音乐，但也相信需要用民间音乐重新赋予现代音乐以活力。1926年，在伦敦的英国民歌音乐节上，雅纳切克表达了这样一种信念：

“民歌是一个整体，它具有一种精神：这些人有着上帝的文化，却没有被灌输进去的文化。我相信，有朝一日所有的专业音乐都将产生自一种共同的民间源泉，那时我们将在这些用共有的民歌经验创作出来的作品中互相拥抱。民歌用一种精神、一种幸福观、一种拯救思想，将一个民族、各个民族、乃至整个人类结合到了一起。”

还能说什么呢？看到这里，我想说的只是：向雅纳切克致敬！

而我们还在一个狭小的世界里苟且着，这样的日子不知会延续多久。虽然没有力量，我们还是愿意向一个看得见的未来爬去，而将模糊的景象告诉你们，告诉更有力量的后人。你看了这些文字，或许会记住，但最后却要鄙视它们。那时，我们将在你们的耻笑声中安然地睡去。

李　皖

1997年初夏补识于汉口

[General Information]
书名=民谣流域:流行音乐的流派和演变之一
作者=李皖，史文华著
页数=235
SS号=10196791
出版日期=